

INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO CASA ANTÓNIO NEVES DOS ARQUITETOS ARMÉNIO LOSA E CASSIANO BARBOSA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA

Ana Rita Vasconcelos Quintas de Almeida Lousada

Orientador: Arq. António Luís Pereira da Silva Neves
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Mestrado Integrado em Arquitetura 2013 | 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o arquiteto António Neves, por me ter acompanhado em várias etapas do meu percurso académico, especialmente nesta última, sempre com a amizade e o profissionalismo característicos.

Agradeço ao Arquivo das Câmaras Municipais de Vale de Cambra e de Vila Nova de Gaia e ao Centro de Documentação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto pela disponibilização de documentos.

Agradeço à família Neves por todas as informações cedidas e pela amabilidade e simpatia com que me receberam.

À minha família e ao André, por todo o amor e apoio.

RESUMO

Na presente dissertação propomo-nos a estudar as Casas António Neves dos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, constituídas por uma casa de habitação permanente em Vila Nova de Gaia e duas casas de férias em Miramar e em Vale de Cambra.

A escolha das obras recai sobre o facto de se constituírem como exemplos de arquitetura do Movimento Moderno em Portugal – projetadas por uma dupla de arquitetos modernos portugueses de referência – e pelo facto de uma das casas de férias se localizar na cidade onde cresci.

A abordagem histórica ao Movimento Moderno advém da dificuldade em compreender as questões ideológicas e formais por detrás da conceção das Casas António Neves. Para que pudéssemos propor uma intervenção coerente e consciente, foi fundamental o entendimento das principais premissas modernistas nas quais os arquitetos modernos portugueses se baseavam aquando da sua construção, bem como o estudo das bases teóricas - como teorias e cartas do restauro - que começam a surgir a partir do século XIX.

ABSTRACT

In this thesis we propose to study the Casas António Neves, projected by Arménio Losa and Cassiano Barbosa, which consists of a permanent house in Vila Nova de Gaia and two holiday houses in Miramar and Vale de Cambra.

We selected these buildings since they are examples of Modern Movement in Portugal – projected by two major Portuguese architects in this trend – and also because one of these buildings is located in my hometown.

The historical approach to Modern Movement stems from the difficulty to understand the ideological and formal principles behind the design of the Casas António Neves. To suggest a coherent and conscious proposal of an intervention we had to understand the main assumptions of Modern Movement, as well as to study the theoretical basis and the restoration documents proposals since 19th century.

SUMÁRIO

| | |
|--|--------|
| Resumo | 5 |
| Abstract | 7 |
| Objetivo e motivação | 11 |
| Método e estrutura | 13 |
| 1. Arquitetura do Movimento Moderno à escala global | 15 |
| Introdução | 17 |
| A Revolução Industrial e as reformas urbanísticas | 19 |
| Arquitetura do ferro | 20 |
| As correntes artísticas de vanguarda na Europa | 23 |
| A Escola de Chicago e a vanguarda americana | 27 |
| A Escola de Bauhaus e a arquitetura racional | 29 |
| Conclusão | 35 |
| 2. Arquitetura do Movimento Moderno em Portugal | 37 |
| Introdução | 39 |
| A Arquitetura do Ferro e a Arte Nova | 41 |
| Os primórdios do Modernismo em Portugal | 44 |
| Implantação da Ditadura Militar e as consequências na arquitetura | 46 |
| A Exposição do Mundo Português | 52 |
| O surgimento das ICAT e da ODAM | 53 |
| 3. Casas António Neves dos Arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa | 59 |
| Introdução | 61 |
| Casa António Neves - Vila Nova de Gaia | 65 |
| Casa António Neves - Miramar | 71 |
| Casa António Neves - Vale de Cambra | 77 |
| Conclusão | 83 |
| 4. Intervenção no Património Arquitetónico | 85 |
| Introdução | 87 |
| As teorias de Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) e John Ruskin (1819-1900) | 90 |
| Camillo Boito (1836-1914) e o restauro científico | 94 |
| Gustavo Giovannoni (1873-1947) e o restauro científico | 96 |

| | |
|--|---------|
| Luca Beltrami (1854-1933) e o restauro histórico | 98 |
| Cesare Brandi (1906-1986) e o restauro crítico | 100 |
| Alois Riegl (1858-1905) e a definição de monumento | 103 |
| Cartas e documentos do restauro | 105 |
| A Carta de Atenas (1931) e a <i>Carta del Restauro</i> (1931) | 105 |
| A Carta de Veneza (1964), a Carta de Amsterdão (1977) e a Carta de Toledo (1987) | 107 |
| A Carta de Granada (1985) | 109 |
| O Documento de Nara (1994) | 111 |
| A Carta de Cracóvia (2000) | 114 |
| Conclusão | 116 |
| 5. Proposta de Intervenção na Casa António Neves em Vale de Cambra | 119 |
| Introdução | 121 |
| Análise do sistema construtivo original e proposta de intervenção | 122 |
| Conclusão | 133 |
| 6. Considerações Finais | 135 |
| 7. Anexos | 139 |
| 7.1 Casa António Neves de Vila Nova de Gaia | 141 |
| Fotografias | 143 |
| Digitalizações dos documentos originais | 147 |
| 7.2 Casa António Neves de Miramar | 193 |
| Fotografias | 195 |
| Digitalizações dos documentos originais | 199 |
| 7.3 Casa António Neves de Vale de Cambra | 215 |
| Digitalizações dos documentos originais | 217 |
| 8. Bibliografia | 229 |
| 9. Referência de Imagens | 235 |

OBJETIVO E MOTIVAÇÃO

O principal objetivo do trabalho em curso é darmos a conhecer as Casas António Neves dos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, inserindo-as no contexto político, social, económico e arquitetónico de Portugal no final dos anos 40 e durante a década de 50 do século XX.

A casa que nos propomos estudar de forma mais aprofundada, sugerindo em seguida uma intervenção, localiza-se em Vale de Cambra e insere-se numa trilogia constituída por uma casa de habitação permanente em Vila Nova de Gaia (1948), e duas de férias em Miramar (1955) e em Vale de Cambra (1995).

A principal razão que nos incita a realizar a análise sobre a Casa António Neves em Vale de Cambra advém do facto de se situar na localidade onde cresci e vivi até recentemente, para além de se constituir um edifício de uma dupla de arquitetos modernos de referência com diversas influências modernas estrangeiras manifestas.

Desta forma, após uma introdução cronológica e histórica das Casas, prosseguiremos com o estudo e análise de teorias de intervenção no património arquitetónico, com maior enfoque para o património moderno. Desta forma, pretendemos criar bases teóricas sólidas acerca da intervenção no património edificado, para que eventuais ações em edifícios existentes possam ser o mais coerente e consciente possível.

A abordagem ao projeto de intervenção será efetuada no último capítulo, tendo por base pormenores construtivos e cortes dos desenhos originais disponibilizados pelo Centro de Documentação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto e dos Arquivos das Câmaras Municipais de Vale de Cambra e Vila Nova de Gaia.

MÉTODO E ESTRUTURA

Numa primeira fase iniciámos a leitura de temas gerais, que nos permitem efetuar a contextualização cronológica e histórica da obra em estudo. Temas como a Revolução Industrial, os primeiros movimentos de vanguarda europeus e o início do Movimento Moderno são frequentemente abordados e estudados, sobretudo no livro “Historia de la arquitectura moderna” de Leonardo Benévolo, que permitiu apreender as ideias-chave por detrás da arquitetura do Movimento Moderno desde o século XVIII até ao século XX. Em simultâneo, há uma aproximação ao Movimento Moderno em Portugal, baseada em livros como “Percurso: arquitectura portuguesa : 1930-1974” de Sérgio Fernandez, o prefácio de Nuno Portas no livro “História da arquitectura moderna” de Bruno Zévi e “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna” de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes. Através das referidas leituras complementares foi possível compreendermos as diferenças entre o ambiente vivido na Europa, durante as vanguardas, e as suas repercussões em Portugal, quando se inicia o Movimento Moderno, já no século XX, coincidente com um regime político ditatorial – o Estado Novo (1933-1974).

Após a abordagem ao Movimento Moderno em Portugal, apresentamos a descrição das Casas António Neves com o propósito de as relacionar com as premissas modernistas.

Com a apresentação do caso de estudo, consideramos necessária a reflexão acerca da intervenção no património arquitetónico. Integramos na leitura os livros “A alegoria do património” e “Património e mundialização” de Françoise Choay, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración” de Antón Capitel e diversos textos de Ignasi Solà-Morales, como “Teorías de la Intervención Arquitectónica”, “Del contraste a la analogía – Transformaciones en la concepción de la intervención arquitectónica” e “Patrimonio arquitetónico o parque temático”, publicados na revista PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico nº 37. O estudo de temas relacionados com o património arquitetónico pretende retificar as possíveis lacunas que possamos ter, bem como a construção de bases teóricas fundamentadas para intervenções futuras.

A última parte da dissertação será o estudo e análise da obra - Casa António Neves em Vale de Cambra - através dos documentos originais existentes no Arquivo da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, e nos Arquivos da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia e da Câmara Municipal de Vale de Cambra, assim como relatos na primeira pessoa dos antigos proprietários da casa, em particular a filha e netas de António de Oliveira Neves, com a apresentação de uma proposta de intervenção.

O principal intuito do projeto será adaptar a casa a novos requisitos de conforto, nomeadamente melhorias no seu isolamento térmico e a correção de patologias construtivas existentes. No entanto, o seu aspeto original será considerado e devido às modificações verificadas na Casa António Neves de Vale de Cambra, a intervenção é proposta no sentido de repor as suas características primordiais fundamentais, sobretudo ao nível da fachada, onde se verificam maiores alterações.

1. ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO À ESCALA GLOBAL

INTRODUÇÃO

O Movimento Moderno constitui-se como uma rutura na linguagem arquitetónica. Para tal, diversos fatores técnicos, sociais e económicos foram fulcrais para o seu aparecimento e desenvolvimento.

A Revolução Industrial, que despontou na Europa entre 1760 e 1840, e um pouco mais tardiamente em Portugal, foi um dos eventos que mais influência teve na evolução da arquitetura do Movimento Moderno, tendo desencadeado o processo industrial de materiais de construção, aumentando a sua produção em série e, conseqüentemente, baixando o seu custo. Como resultado, novos materiais foram aperfeiçoados e a sua utilização foi iniciada de uma forma experimental, potenciando o aparecimento de obras inovadoras e que trouxeram um grande contributo à arquitetura, não apenas em relação à linguagem mas também no desenvolvimento dos métodos construtivos. Dos materiais que começaram a ser empregados a partir do século XVIII destacaram-se o ferro, o vidro e o betão, este último muito utilizado pelos arquitetos modernos no início do século XX.

Interessa-nos ainda abordar a Revolução Industrial na sua vertente social e as suas consequências na sociedade. Com o aumento de postos de emprego nas cidades, potenciou-se a migração do campo para a cidade que se traduziu no aumento demográfico súbito do século XVIII e XIX nos centros urbanos.

Face a isto tornou-se essencial o desenvolvimento de estudos urbanísticos para a cidade industrial, como os desenvolvidos por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) com o Plano de Paris e pelos utopistas da cidade industrial Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) e Étienne Cabet (1788-1856).

Neste sentido, o problema da habitação, nomeadamente das classes desfavorecidas que se constituíam, nas cidades, como centros de doenças e epidemias devido às suas condições precárias e as baixas condições de habitabilidade, passa a integrar um dos principais problemas da arquitetura do Movimento Moderno. As questões urbanísticas bem como o problema da habitação serão abordados ao longo do século XIX nas reuniões dos CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) que tiveram início no ano de 1928.

Nos finais do século XIX, várias correntes artísticas de vanguarda assomaram na Europa, utilizando os novos materiais para uma tentativa de renovação da linguagem e enfatizando o desejo de rutura com arquiteturas tradicionais, nomeadamente com o ecletismo. Salientamos os movimentos *Liberty* e o movimento opositor *Arts and Crafts*, a *Art Nouveau*, a *Secessão Vienense* e o *Jugendstil*. Apesar de se estabelecerem como uma tentativa de rutura com estilos arquitetónicos e artísticos antecedentes, na prática reduziram-se a um estilo decorativo, sobretudo ao nível da fachada, com a sua ornamentação, que, como iremos ver, também ocorre em Portugal com a Arquitetura do Ferro e a Arte Nova.

Com o progressivo desenvolvimento do Movimento Moderno – com repercussões nos Estados Unidos da América, com o aparecimento da Escola de Chicago, que impulsionou arquitetos como Louis Sullivan (1858-1924), William Le Baron Jenney (1832-1907) e a arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright (1867-1959) – e com o crescente impacto que alcança na arquitetura, surgiu a necessidade de proceder a uma renovação no ensino. A criação da *Deutscher Werkbund* (1907) por Peter Behrens (1868-1940), Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969) e Walter Gropius (1883-1969) permitiu a experimentação de novas técnicas e conceitos no campo das artes e arquitetura. Esta iniciativa culminou anos mais tarde na escola de Bauhaus (1919)¹ que revolucionou o ensino e a forma de pensar, potenciando a interação entre teoria e prática, entre o artista e o artesão que procuram melhorar a qualidade dos produtos, mantendo uma produção de baixa/média quantidade mas utilizando as técnicas avançadas que a industrialização possibilitou.

Foi neste processo de procura de solução para o problema da habitação que os arquitetos modernos tentaram efetuar a renovação na arquitetura, não apenas ao nível da fachada, com a supressão do ornamento, mas também a nível concetual e formal, com a organização interior dos edifícios e a definição de uma nova forma de habitar.

1 - Primeira inauguração da Escola de Bauhaus (Staatliches-Bauhaus), tendo sido em grande parte subsidiada pela política de Weimar. Em 1925, devido à mudança no governo, a escola mudou-se para Dessau. Em 1932, voltou a ocorrer uma mudança, desta feita para Berlim, devido às perseguições do recente governo nazi.

Consideramos necessária uma abordagem a temas gerais, desde a industrialização aos planos urbanísticos, que permitiram uma perceção mais concisa do ambiente no qual se desenvolveu o Movimento Moderno, bem como da nova mentalidade que lhe é intrínseca.

A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL E AS REFORMAS URBANÍSTICAS

Como já foi referido, numa vertente social, a Revolução Industrial trouxe repercussões ao nível do aumento demográfico e, consequentemente, do decréscimo da qualidade de vida sobretudo das classes operárias.

Os próprios materiais utilizados na habitação eram de fraca qualidade, fomentando a rápida degradação das casas e aumentando a hipótese do desenvolvimento de doenças por falta de condições higiénicas.

A própria organização da maioria das cidades, com ruas estreitas que impediam um adequado arejamento e insolação das divisões das casas, dificultou a construção de habitações apropriadas.

Foi na medida de transformar as cidades medievais, com acessos insuficientes para os novos meios de transporte, que o contributo de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) se constituiu fundamental.

Apesar do Plano Urbanístico de Paris, que consistiu em grandes demolições nomeadamente no centro histórico, protegendo apenas os monumentos emblemáticos, ter recebido diversas críticas, sobretudo de artistas e intelectuais que “censuraram-lhe a destruição dos ambientes da velha Paris e a vulgaridade das novas construções, sem, contudo, ir mais além do que os costumeiros lamentos estilizantes”^[1]. Haussmann contrapôs a perda de elementos pitorescos na paisagem da cidade com o melhoramentos técnicos e higiénicos conseguidos.

[1] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 106

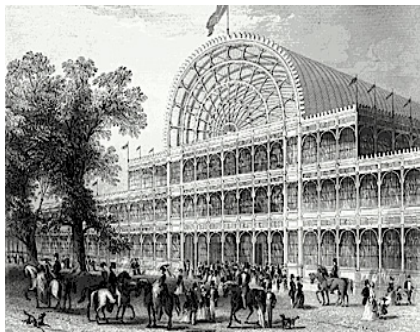


Fig. 1 - Crystal Palace (1851), Londres (Inglaterra)



Fig. 2 - Palácio de Cristal (1865), Porto (Portugal)

Porém, um dos aspetos menos bem conseguidos foi o facto de Haussmann considerar a cidade industrial como algo estático. O funcionamento de Paris com o novo traçado urbano apenas durou umas décadas, sendo que “se demonstrou inadequado às necessidades crescentes da metrópole”^[2] o que “fez de Paris a cidade mais moderna do século XIX, mas a mais congestionada e difícil de planificar do século XX”^[3].

Para além dos contributos urbanísticos de Haussmann, outros autores sugeriram soluções para a resolução da cidade industrial. Os utopistas Robert Owen (1771-1858), Charles Fourier (1772-1837) e Étienne Cabet (1788-1856) desenvolveram conceitos para cidades que, apesar de algumas terem sido realmente construídas, não prosperaram.

Das soluções para a cidade industrial utópica interessa-nos focar a sua vertente inovadora, uma vez que as propostas eram geralmente pensadas para se autossustentarem.

A ARQUITETURA DO FERRO

Após a Revolução Industrial, o uso de materiais como o ferro e o vidro e mais tarde o betão, foram utilizados em edifícios que viriam a constituir “os primeiros exemplos de uma transformação “estilística”^[4]. De facto, desde a construção da primeira ponte em ferro, projetada por T.F. Pritchard (1723-1777), sobre o rio Svern em Coalbrookdale (Inglaterra), em 1777, o uso do ferro generalizou-se, sobretudo na segunda metade do século XIX, devido à sua capacidade estrutural e à sua versatilidade.

No entanto, apenas a partir de 1851, com a primeira Exposição Universal que ocorreu em Londres, a construção em ferro passa a constituir-se como uma rutura na linguagem arquitetónica.

Tomemos como exemplo o *Crystal Palace*, construído para a Exposição Universal de 1851, por Joseph Paxton (1803-1865). Em 1850 foi aberto

[2] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 106

[3] - Idem, ibidem, pág. 110

[4] - DORFLES, G.; “A arquitectura moderna”, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986, pág. 19

um concurso para a Exposição que apesar de ter sido ganho por Hector Horeau (1801-1872) “com um armazém em ferro e vidro (...), nenhum dos projetos é considerado exequível porquanto todo, incluindo o vencedor, empregam um esqueleto de grandes elementos não recuperáveis depois da demolição”^[5]. Desta forma, Paxton apresentou a sua ideia ao Comité da Exposição que, mesmo sendo uma obra de avultadas dimensões, se verificou ser a mais económica.

O edifício, que Charles Dickens descreve na *Household Words*², suscitou uma grande admiração e controvérsia, recebendo diversas críticas. Apesar de ser uma estrutura metálica com “3 300 colunas de ferro, variando em comprimento desde 14 pés³ e meio até 20 pés (...) 2 224 travessas e 1 128 pranchas para as galerias (...) 205 000 caixilhos e o tablado necessário para esse enorme jaula de 33 000 000 de pés cúbicos”^[6] o facto é que a importância e inovação do *Crystal Palace* advém do “novo relacionamento que se estabelece entre os meios técnicos e fins representativos e expressivos do edifício”^[7].

Para além do *Crystal Palace* de Londres, diversas estruturas idênticas foram construídas nos anos seguintes, nomeadamente no Porto, na Exposição Universal de 1865. O Palácio de Cristal (1865), de Thomas Dillen Jones (n/d-n/d), foi construído em granito, ferro e vidro, tendo sido demolido em 1951 dando lugar ao Pavilhão dos Desportos – atual Pavilhão Rosa Mota – do arquiteto José Carlos Loureiro (1925 -).

A Exposição Universal de 1889, organizada em Paris e coincidente com a comemoração do centenário da Tomada da Bastilha, “é, sob muitos aspetos, a mais importante de todas”^[8]. À semelhança das Exposições anteriores, que apresentaram diversos edifícios emblemáticos para a ocasião, nomeadamente o *Palais de l'Industrie* (1855) de Jean-Marie Victor Viel (1796-1863) ou o *Palais du Trocadéro* (1878) de Gabriel Davioud (n/d-n/d) e Jules Bourdais (n/d-n/d), a Exposição de 1889

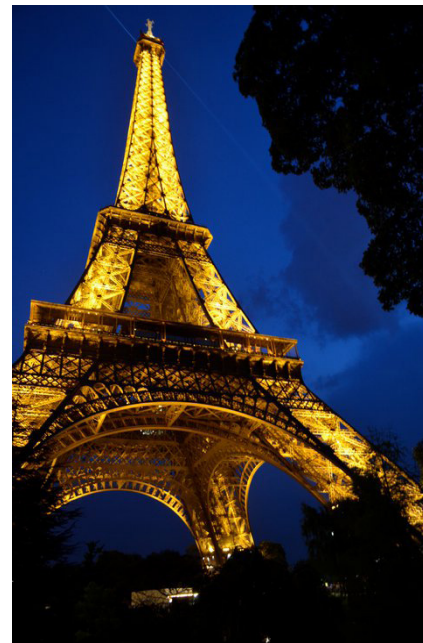


Fig. 3 - Torre Eiffel (1889) - vista noturna atual, Paris (França)



Fig. 4 - Torre Eiffel (1889) - vista da Exposição Universal de 1889, Paris (França)

[5] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 129

[6] - Idem, ibidem, pág. 132

[7] - Idem, ibidem, pág. 132

[8] - Idem, ibidem, pág. 140

2 - *Household words* foi uma revista semanal editada por Charles Dickens na década de 1850, que, graças ao seu baixo custo de venda, atingiu um grande público.

3 - Um pé corresponde a 30,48 cm.

apresentou “um palácio de planta em U, a *Galerie des Machines* e a torre de 300 metros, construída por Gustave Eiffel (1832-1923) no eixo da ponte que leva ao Trocadéro”^[9].

A Torre Eiffel, alvo de duras críticas, inclusivamente enviadas numa carta aberta ao Comissário da Exposição⁴, foi gradualmente aceite pela comunidade após o término da sua construção a 15 de abril de 1889, reconhecendo que “o papel que a torre assumiu na paisagem parisiense é de suma importância e leva-nos a avaliar características totalmente diversas, nas quais se encontra provavelmente a maior importância da obra”^[10].

De facto, a obra que atualmente se impõe como principal imagem da cidade de Paris constituiu-se como a mais ousada e alta construção em ferro. A partir da sua construção, o uso do ferro *per se* entrou em declínio, sendo utilizado sobretudo em associação com o betão, dando origem ao betão armado⁵.

Consideramos assim, após a sucinta abordagem à arquitetura do ferro, que a sua importância se estabeleceu enquanto material estrutural, devido à sua capacidade de vencer maiores vãos e aguentar maiores esforços e também pela sua plasticidade e sentido estético, possível pela grande maleabilidade que apresenta.

[9] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 140

[10] - Idem, ibidem, pág. 146

4 - “Nós, escritores, pintores, escultores, arquitetos, apaixonados amantes da beleza de Paris, até agora intacta, protestamos com todas as nossas forças, em nome do gosto francês renegado, contra a construção, em pleno coração da nossa capital, da inútil e monstruosa Torre Eiffel (...)”, carta ao Comissário da Exposição de 1889, in BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 144

5 - O betão não armado já era utilizado anteriormente devido à sua dureza comparável com a pedra. No entanto, o betão armado, “constituído por um conglomerado de cimento, areia e brita ao qual se adiciona água e dentro do qual é inserida uma estrutura de ferro” (in DORFLES, G.; “A arquitetura moderna”, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986, pág. 18) adquire melhor resistência à flexão.

AS CORRENTES ARTÍSTICAS DE VANGUARDA NA EUROPA

Nos finais do século XIX “surge na Europa (e quase simultaneamente em diversos centros) o movimento que viria a ser designado, segundo cada país, por *Art Nouveau*, *Jugendstil*, *Liberty* ou *Secession* e que durante muitas décadas foi considerado como um sinónimo de antiarte e de degeneração do gosto, sendo como tal contraposto à beleza e qualidade das imitações de obras clássicas e do Renascimento”^[11].

Para que melhor se possa compreender este movimento, propomo-nos abordar, em primeiro lugar, o movimento que lhe antecedeu - o movimento *Arts and Crafts*. Esta corrente surgiu em Inglaterra na segunda metade do século XIX, liderado por William Morris (1834-1896), que, amplamente influenciado pela visão romântica e fatalista de John Ruskin (1819-1900), defendeu uma certa estagnação no tempo com a recusa dos avanços tecnológicos e do desenvolvimento das cidades industriais. Desta forma, o movimento *Arts and Crafts* revelou-se como uma reflexão das ideias de Ruskin, defendendo o artesanato ao invés da produção em série e mecanizada que condenava a distinção entre artesão e artista.

Apesar de ter subsistido relativamente pouco tempo foi uma importante influência para o movimento que lhe sucede – a *Art Nouveau* – e sobretudo para a criação da Escola de Bauhaus, que como iremos aprofundar, fará uso das ideias-chave do movimento *Arts and Crafts*.

O movimento, que em Portugal se irá designar Arte Nova, assumiu-se sobretudo enquanto movimento decorativo, uma vez que o ornamento predomina nas obras, especialmente ao nível da fachada. No entanto, o que se propõe efetuar, ao criar uma rutura com estilos arquitetónicos antecedentes, verificou-se de extrema importante no decorrer do desenvolvimento de uma linguagem arquitetónica moderna. Assim, o facto de “terem tido a brilhante intuição da natureza do material que utilizavam, o de terem compreendido que com o cimento e o ferro se podiam criar novas formas, formas resultantes precisamente em função de tais materiais e plenas de uma singular poesia”^[12].

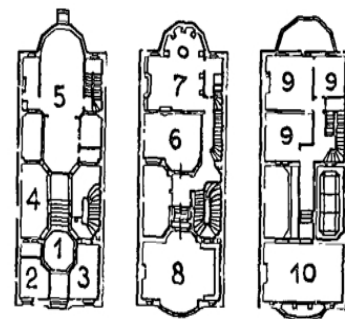


Fig. 5 - Planta da Casa Tassel (1893), Bruxelas (Bélgica)

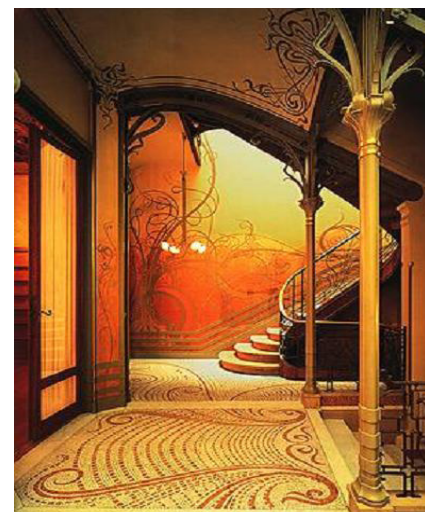


Fig. 6 - Interior com vista para as escadas da Casa Tassel (1893), Bruxelas (Bélgica)

[11] - DORFLES, G.; “A arquitectura moderna”, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986, pág. 23

[12] - Idem, ibidem, pág. 23



Fig. 7 - Estação de Metro de Paris de Boissière (1900) (França)



Fig. 8 - Casa Bloemenwerf (1894), Uccle (Bélgica)

[13] - BENÉVOLO, L. "História da arquitetura moderna"; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 273

[14] - DORFLES, G.; "A arquitectura moderna", trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986, pág. 25

[15] - BENÉVOLO, L. "História da arquitetura moderna"; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 276

[16] - GIEDION, S. "Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición", trad. Jorge Sainz, Barcelona, Editorial Reverté, 2009

Em relação a este movimento, para além do claro contributo na renovação da linguagem, é de evidenciar a ação de Victor Horta (1861-1947) e Henry Van de Velde (1863-1957) de clara importância para a *Art Nouveau* na Bélgica.

De facto, assumiu-se o aparecimento desta corrente na Bélgica com a construção da Casa Tassel (1893) de Victor Horta e a decoração de Henry Van de Velde na própria casa, e apesar das obras não terem nenhum precedente, "os elementos do novo estilo, (...), já surgem perfeita e coerentemente elaborados"^[13].

A Casa Tassel, projetada para Émile Tassel em Bruxelas, foi "notável sobretudo pela sua fantasiosa e sinuosa escada em ferro – e onde o novo material é utilizado com base numa dialéctica totalmente nova, com o abandono de toda a "cobertura" estilística"^[14]. Efetivamente, o edifício rompeu com a linguagem tradicional, utilizando materiais com grande plasticidade que se explorou de uma forma surpreendente tanto na fachada como no interior. Apesar da casa ter as medidas do lote tradicional belga, com duas frentes estreitas para a rua e para o jardim, o trabalho de Horta permitiu que a Casa Tassel se tornasse um exemplo claro da nova arquitetura que começava a emergir na Europa. Apesar de se diluir no conjunto habitacional que integra, sobressai pelos pormenores como a *bow-window* que "é feita dobrando em duplo S toda a superfície; a pedra de revestimento, os contornos do ferro e de madeira das janelas, ligados com junções elaboradas e precisas, formam uma composição extremamente calculada e compacta. No interior, passando-se por uma porta de vidros coloridos, chega-se ao átrio dominado pela célebre escada (...); a trama formada pela sustentação tubular e pelos perfilados é acrescida de ferros decorativos, dobrados em curvas elegantes e sinuosas; motivos do mesmo género estão desenhados a grafite nas paredes e em mosaicos do pavimento"^[15].

O contributo de Victor Horta para o desenvolvimento de uma arquitetura associada ao Movimento Moderno, com a *Art Nouveau* que empregou na Casa Tassel, não se prendeu somente nos elementos decorativos arrojados e curvilíneos mas também na própria organização interna que rompeu com as premissas tradicionais ao desnivelar os pisos. Como descreve Sigfried Giedion^[16] "(...) a sala de receção está meio piso mais alta que o hall de entrada que conduz a esta. As diferenças de níveis

representam apenas um dos recursos que Horta empregou para conferir uma nova flexibilidade à planta. Também esvaziou o corpo maciço da casa introduzindo pátios que proporcionam novas e insólitas fontes de iluminação num ambiente tão estreito”^[17].

No caso de Henry Van de Velde, é de salientar a relevância que teve na propagação da *Art Nouveau* em França, através da exposição que organizou em 1894 na Galeria de Siegfried Bing⁶ em Paris. No entanto, a *Art Nouveau* em França assumiu um gosto francamente floreado, perceptível nas entradas do metropolitano de Paris da autoria de Hector Guimard (1867-1942).

Porém, ao contrário da *Art Nouveau* que Horta emprega, e sem aderir a demasiados ornamentos como ocorre em França, Van de Velde assumiu este movimento como uma oportunidade de romper com a arquitetura do passado mas também de “procurar para cada elemento formal uma justificativa objetiva, de ordem funcional se possível, ou de ordem psicológica”^[18], como se propôs executar na sua moradia, a casa *Bloemenwerf* (1894) em Uccle (Bélgica).

A ação de Van de Velde foi muito vasta, tendo iniciado a sua atividade teórica em 1894 com a sua primeira conferência proferida em Bruxelas. De 1900 a 1914, assumiu o cargo da Escola de Artes Aplicadas de Weimar, sendo precedido por Walter Gropius, que a transformou na Escola de Bauhaus. No entanto, a sua importância no desenvolvimento da arquitetura no século XIX e XX deveu-se ainda ao facto de, a partir de 1907 aquando a criação da *Deutsche Werkbund*, ter integrado o seio dos arquitetos envolvidos no surgimento do Movimento Moderno.

Apesar de se ter feito uma referência mais pormenorizada aos arquitetos Victor Horta e Henry Van de Velde pelo seu carácter pioneiro no desenvolvimento da *Art Nouveau*, consideramos relevante abordar os estilos análogos que se expandiram simultaneamente noutros países da Europa.



Fig. 9 - Escrivãzinha (1899) em madeira de carvalho - um exemplo das peças de mobiliário de Henry Van de Velde

[17] - GIEDION, S. “Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición”, trad. Jorge Sainz, Barcelona, Editorial Reverté, 2009 pág. 310 e 311

[18] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”, trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 280

6 - Siegfried Bing (1838-1905) foi um negociador de arte alemão que viveu em Paris onde possuía uma galeria de arte que se constituiu fundamental para a divulgação da *Art Nouveau*.



Fig. 10 - Igreja de Steinhof (1906), Viena (Áustria)



Fig. 11 - Banco Postal (1905), Viena (Áustria)



Fig. 12 - Casa Steiner (1910), Viena (Áustria)

[19] - BENÉVOLO, L. "História da arquitetura moderna"; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 292

[20] - Idem, ibidem, pág. 292

[21] - Idem, ibidem, pág. 292

[22] - BENÉVOLO, L. "História da arquitetura moderna"; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 296

[23] - Idem, ibidem, pág. 302

Assim, na Alemanha o movimento tomou o nome de *Jugendstil*, da revista *Jugend*, publicada pela primeira vez em 1896, na qual colaboraram Peter Behrens (1868-1940), Bruno Paul (1874-1968), entre outros.

Na Áustria, particularmente em Viena, o movimento, assumindo a designação de *Secession* ou *Secessão Vienense*, foi impulsionado a partir de 1897 por Otto Wagner (1841-1918), Joseph Hoffmann (1870-1956) e, numa aproximação ligeiramente diferente, Adolf Loos (1870-1939).

Em relação à *Secessão Vienense*, verificou-se que “o programa de Wagner é análogo ao dos belgas (...): a nova arquitetura deve libertar-se de toda a imitação e levar em conta as condições técnicas modernas. O ponto crucial é a palavra “novo”, que resume a refutação da tradição e confiança na liberdade individual”^[19]. No entanto, a renovação de Wagner foi entendida de forma estrita, sem se libertar dos esquemas de composição usuais, resultando que “o repertório tradicional é renovado por meio de transposição de valores formais”^[20].

Porém, interessa referir que a sua mudança não se constituiu meramente decorativa uma vez que “com esses tratamentos todo o organismo arquitetónico é movimentado e transformado, e o instrumento rígido de tradição torna-se elástico, maleável, adaptável às novas exigências”^[21], visível no Banco Postal (1905) ou na Igreja de Steinhof (1906).

Apesar da ação de Joseph Maria Olbrich se considerar bastante relevante no decorrer da *Secessão*, constatou-se que a novidade da sua arquitetura se reduz às formas. Para além da inovação epidérmica, “deixa inalterados os processos técnicos e as relações de organização tradicionais; é uma reforma que se detém na superfície dos objetos, que amplia o repertório de cultura eclética sem tentar forçar seus confins conceituais”^[22].

Ao contrário dos arquitetos já referidos, Adolf Loos foi opositor à *Secessão Vienense* e ao apelo wagneriano para a liberdade do artista. De facto, Loos viu em Wagner, Olbrich ou Hoffmann “uma espécie de dissipação cultural, substancialmente análoga à dos estilos tradicionais”^[23].

Na sua obra teórica, Loos contrapôs a noção de arte e utilidade, afirmando que “a arquitetura não é uma arte...qualquer coisa que servir para alguma finalidade fica excluída da esfera da arte”^[24]. Desta forma “a arquitetura e as artes aplicadas devem dispensar todo o ornamento, considerado como um resíduo de hábitos bárbaros”^[25], como exemplificou na suas obras a partir de 1908, nomeadamente a Casa Steiner (1910), que se constituiu como um dos primeiros exemplos do racionalismo europeu, influenciando arquitetos modernos do pós-guerra.

A ESCOLA DE CHICAGO E A VANGUARDA AMERICANA

De uma forma muito sucinta podemos considerar que a Escola de Chicago – que surgiu da primeira geração de arquitetos que participaram na reconstrução da cidade de Chicago após a sua destruição no incêndio de 1871 – foi o principal acontecimento que potenciou a formação do Movimento Moderno nos Estados Unidos da América.

Após a sua destruição, Chicago foi reconstruído segundo uma malha ortogonal, definida com o documento *Ordinance of 1784*⁷, a qual já tinha sido utilizada em 1811 no Plano de Nova Iorque, o qual se estabeleceu enquanto a primeira “previsão unitária para controlar a expansão de uma cidade moderna”^[26], sendo que “continua a ser uma das principais contribuições à cultura urbanística moderna”^[27].

No entanto, a malha ortogonal, apta para o funcionamento da cidade moderna do século XIX não se manteve adequada com a sua expansão no século XX. Da organização urbana e da reconstrução de Chicago é de salientar o surgimento do verticalismo, com a construção em altura característica do *skyline* da cidade.

Nesta vertente destacou-se o edifício de William le Baron Jenney (1832-1907), *Home Insurance Building*, de 1885 em Chicago (EUA), que utiliza uma moldura e estrutura de ferro, com uma fachada neoclássica, revelando a linguagem formalizada pela maioria dos arquitetos da Escola de Chicago, mesmo após o seu fracasso com a alteração das



Fig. 13 - Home Insurance Building (1885), Chicago (EUA)



Fig. 14 - Larkin Building (1906), Chicago (EUA)

[24] -BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 302

[25] - Idem, ibidem, pág. 302

[26] - Idem, ibidem, pág. 220

[27] - Idem, ibidem, pág. 222

7 - Documento escrito por Thomas Jefferson que se forma como um conjunto de resoluções para a organização territorial baseada numa malha ortogonal orientada segundo os meridianos e paralelos.



Fig. 15 - Fallingwater House (1936), Pensilvânia (EUA)



Fig. 16 - Fábrica Fagus (1911), Alfeld (Alemanha)

exigências da cidade moderna. Em clara oposição à linguagem neoclássica, adotando “um experimentalismo anticlássico”^[28], surgiu Frank Lloyd Wright.

Apesar de Wright (1867-1959) ter projetado alguns arranha-céus, nomeadamente o *Larkin Building* (1906) em Buffalo (EUA), a sua obra destacou-se pela arquitetura orgânica que desenvolveu, considerando que “a arquitetura orgânica quer dizer mais ou menos sociedade orgânica. Uma arquitetura que se inspira nesse ideal não pode reconhecer as leis impostas pelo esteticismo ou pelo simples gosto, assim como uma sociedade orgânica devia refutar as imposições externas à vida e contrastantes com a natureza e com o caráter dos homens, que encontrou seu trabalho e o lugar onde pode ser feliz e útil, em uma forma de existência adaptada a ele”^[29].

A arquitetura de Wright apresentou várias fases, influenciadas não apenas pela arquitetura europeia, decorrente da sua viagem para a Alemanha em 1910, mas também pela arquitetura do Japão, após as longas estadias entre 1916 e 1922.

Apenas em 1930 Wright volta a projetar de forma mais continuada, demonstrando a capacidade de renovação da sua arquitetura “fundada em necessidades permanentes do homem e, portanto, capaz de resistir ao futuro”^[30]. É nesta década, em 1936, que o arquiteto projeta a célebre *Casa Kaufmann* – mais conhecida como *Fallingwater House*.

A importância da Escola de Chicago e da construção em altura prende-se sobretudo com a “transformação radical da cena arquitetónica tradicional”^[31] e na consequente formação do Movimento Moderno, ainda que Frank Lloyd Wright tivesse considerado os arranha-céus como “um estratagema moderno para multiplicar as áreas afortunadas tantas vezes quanto possível”^[32].

[28] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 256

[29] - Wright, F. L., “Architettura organica (1939)”, trad. it, Milão, 1945, pág. 27 in BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 254 e 256

[30] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 259

[31] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 236

[32] - Wright, F. L., “Modern Architecture”, conferência proferida na Universidade de Princeton em 1930, in BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 236

A ESCOLA DE BAUHAUS E A ARQUITETURA RACIONAL

A criação da *Deutscher Werkbund* (1907), com o “objetivo de enobrecer o trabalho artesanal, coligando-o com a arte e a indústria”^[33], possibilitou a disseminação das ideias vanguardistas que surgiram na Europa nos séculos XIX e XX. A interação na *Werkbund* de arquitetos como Walter Gropius, Mies van der Rohe e Peter Behrens potenciou a criação da conhecida escola, que apesar de ser fundada por Gropius como Escola de Artes Aplicadas de Weimar em 1919, mudou o seu nome e localização para o edifício da Bauhaus, em 1926, na cidade de Dessau (Alemanha).

Walter Gropius (1883-1969) assumiu uma imagem emblemática na arquitetura moderna dos inícios do século XX, não apenas pela sua ação dinamizadora e de iniciativa ao fundar a Escola Bauhaus, mas também pelas suas obras de cariz inovador. Realçamos a Fábrica Fagus (1911) que destacou a “simplicidade e segurança dessa arquitetura, em contraste com as intenções monumentais e a carranca dramática de obras análogas de Behrens e de Poelzig”^[34]. De facto, é possível constatar o carácter maciço que a Fábrica AEG (1910) de Peter Behrens assumiu – ainda que empregando o metal e o vidro na sua fachada – em contraste com a fluidez e leveza da Fábrica Fagus.

Gropius “intui que a solução dos dualismos e das dificuldades encontrasse em uma adesão correta às exigências concretas, não em algum novo sistema ideológico ou formal”^[35], que transmite nas suas obras com “uma adesão calma e racional às necessidades técnicas, e uma espécie de desdramatização da linguagem que disso deriva”^[36].

Quando, em 1925, Gropius projetou o edifício da Bauhaus, não só permitiu a criação de uma das escolas mais emblemáticas de arte e arquitetura da Europa como transpôs para o próprio edifício “os princípios que vinham amadurecendo no âmbito das artes visuais graças às correntes de vanguarda da época”^[37].



Fig. 17 - Fábrica AEG (1910), Henningsdorf (Alemanha)



Fig. 18 - Edifício da Bauhaus (1925), Dessau (Alemanha)

[33] - PEVSNER, N.; “I pionieri del movimento moderno da William Morris a Walter Gropius (1936), trad. it, Milão, 1945, pág. 122 e 123 in BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 374

[34] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 378

[35] - Idem, ibidem, pág. 380

[36] - Idem, ibidem, pág. 380

[37] - DORFLES, G.; “A arquitectura moderna”, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986, pág. 51



Fig. 19 - Casa Tugendhat (1930), Brno (República Checa)

Walter Gropius, em forma de reflexão sobre o ensino na Bauhaus, recolheu em *My conception of the Bauhaus idea*^[38] três princípios fundamentais que são característicos da escola.

O primeiro princípio relaciona-se com o paralelismo entre o ensino prático e teórico, que afirmou ter sido “uma necessidade, uma vez que não era possível encontrar nem artistas que possuíssem suficientes conhecimentos técnicos, nem artesãos dotados de imaginação suficiente para os problemas artísticos”^[39].

Em segundo apontou o contacto contínuo com a realidade de trabalho, sendo que “toda a organização da Bauhaus demonstra o valor educativo atribuído aos problemas práticos, que leva os estudantes a superar os atritos internos e externos”^[40].

Por último, Gropius evidenciou o facto de possuírem professores criativos como sendo “decisivo para os resultados de uma escola; suas qualidades pessoais como homens têm uma importância ainda maior do que suas habilidades técnicas”^[41].

Com a expansão da *Art Nouveau* em diversos países europeus no final do século XIX, permitiu-se a renovação da linguagem arquitetónica, rompendo com o estilo eclético e os revivalismos que o antecederam. Porém, na prática, o movimento que se insurgia contra os cânones tradicionais revelou-se somente um elemento ornamental, apesar da utilização dos novos materiais.

[38] - GROPIUS, W.; “My conception of the Bauhaus idea”, 1935 in *Scope of Architecture*, Nova Iorque, 1955, pág. 14. In BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 404

[39] - Idem, ibidem pág. 404

[40] - Idem, ibidem, pág. 406

[41] - Idem, ibidem, pág. 406

Com a criação da *Werkbund* e posteriormente da Bauhaus, possibilitou-se a renovação da linguagem arquitetónica na Europa, com o contributo incontestável dos arquitetos Adolph Loos, Mies van der Rohe, Walter Gropius e, apesar de não estar vinculado à Bauhaus, Le Corbusier.

A sua arquitetura foi inédita na época pela sua representação formal, com a depuração dos volumes, mas também pelo seu carácter ideológico que a tornou arquitetura funcional. Ao contrário de diversas obras anteriores – constituídas por espaços sem função específica, que as tornavam

sumptuosas ainda que pouco funcionais – a arquitetura funcional pretendia executar uma função concreta. A célebre frase de Louis Sullivan - *form follows function* - representa apropriadamente a atitude dos arquitetos modernos funcionalistas.

O arquiteto Ludwig Mies Van der Rohe (1886-1969), além do seu papel fulcral na Bauhaus quer como seu último diretor quer como professor, destacou-se também pela sua arquitetura simplista e funcional, que a partir da primeira década do século XX foi divulgada e apreendida por toda a Europa.

É possível verificar as semelhanças entre as suas obras e os quadros de Piet Mondrian (1872-1944) ⁸, sobretudo ao nível das plantas, sendo que “Mies só raramente se serve de superfícies curvas nos seus edifícios (a única exceção importante é a semicircular cortina divisória de ébano da casa Tugendhat e que isola o local das refeições), pois que normalmente os seus edifícios se apoiam numa estrutura em ângulo recto de pilares metálicos”^[42]. Assim, ao contrário da arquitetura de Alvar Aalto (1898-1976) ou de Eric Mendelsohn (1887-1953), onde o invólucro como meio de definição de ambientes atingiu elevada importância, a arquitetura de Mies van der Rohe assumiu-se como uma “teia estrutural de pisos intersecantes, cuja leveza é tal que se torna aérea”^[43].

A leveza das estruturas é bastante perceptível sobretudo no pavilhão da Alemanha para a Exposição Internacional de Barcelona em 1929, ainda que a mencionada casa Tugendhat apresente, pelos seus amplos vãos rasgados e pela pureza das formas, o aspeto fluido característico da sua arquitetura.

Como já referimos, Le Corbusier (1887-1865), pseudónimo de Charles-Edouard Jeanneret, foi uma importante figura na difusão da arquitetura moderna, contribuindo de forma ativa com a sua obra prática e teórica.

Se com a *Art Nouveau* surgiram os trabalhos de Auguste Perret (1874-1954) e Tony Garnier (1869-1948), que “fazem a tentativa extrema



Fig. 20 - Pavilhão da Alemanha (1929), Barcelona (Espanha)

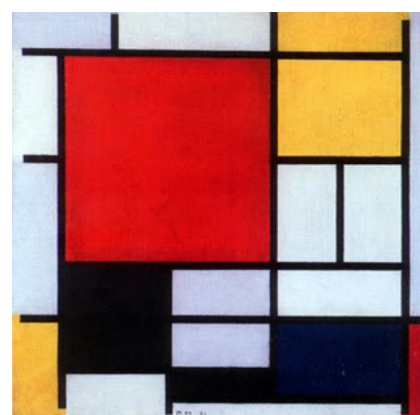


Fig. 21 - Quadro de Mondrian: Composição com vermelho, amarelo e azul - 1921

[42] - DORFLES, G.; “A arquitectura moderna”, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa, Edições 70, 1986, pág. 71

[43] - Idem, ibidem, pág. 71

[44] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 426

8 - Piet Mondrian (1872-1944) foi um pintor holandês modernista, que criou o movimento artístico do neoplasticismo.

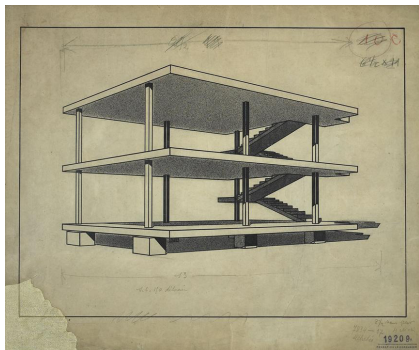


Fig. 22 - Maison Domino (1914)

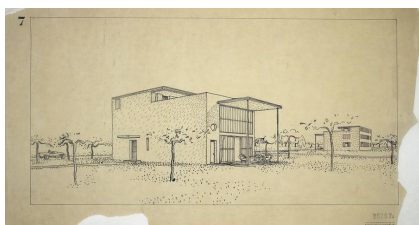


Fig. 23 - Esboço da Maison Citrohan (1920)



Fig. 24 - Maison Citrohan (1927), Estugarda (Alemanha)

de ampliar a poética do classicismo desentrelando-a das formulas académicas e indo ao encontro das exigências da sociedade moderna”^[44], Le Corbusier revelou-se como a entidade de vanguarda, permitindo a renovação da cultura artística em França.

Em 1919 fundou o movimento purista que, tal como na pintura e na escultura, também na arquitetura se caracterizou pelo “uso de formas simples, a harmonia entre os processos de arte e os da natureza”^[45]. No mesmo ano fundou e dirigiu a revista *L'Esprit Nouveau* (1919-1925), que divulgou os seus ideais puristas, nomeadamente o Manifesto do Purismo, corrente que Le Corbusier defende, permanecendo “fiel toda a vida a esta norma e a esta pintura, escultura e arquitetura”^[46].

Em 1922 abriu o seu estúdio na Rua Sèvres, com o seu primo Pierre Jeanneret e, no ano seguinte, iniciou a sua produção teórica com o livro *Vers une architecture* (1923) onde delineou alguns princípios básicos de como se devia constituir a arquitetura moderna: “volumes simples, superfícies definidas mediante as linhas diretrizes dos volumes, a planta como princípio gerador; a arquitetura deve ser submetida a controle dos traçados geométricos reguladores; os elementos da nova arquitetura já podem ser reconhecidos nos produtos industriais: as naves, os aeroplanos, os automóveis; os meios da nova arquitetura são relações que enobrecem os materiais rudes, o exterior como projeção do interior, a moda natural como pura criação espiritual; a casa deve ser construída em série, como uma máquina; as transformações nos pressupostos económicos e técnicos comportam necessariamente uma revolução arquitetónica”^[47].

Porém, foram os seus edifícios que se traduziram como expoente máximo da doutrina purista. A partir de 1914, Corbusier idealizou e projetou um conjunto de células de habitação económica com a finalidade de se reproduzirem em série, como a Maison Domino (1914) e a Maison Citrohan (1920).

O seu contributo a nível urbanístico iniciou-se em 1925 com o projeto para a cidade ideal, com 3 milhões de habitantes designada *Une ville contemporaine*. Dentro da cidade, dividida por funções, idealizou os

[45] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 428

[46] - Idem, ibidem, pág. 428

[47] - Idem, ibidem, pág. 430

immeuble-villa que mais tarde deram origem ao conceito das *Unité d'habitation*. Porém, apenas a proposta que efetua no mesmo ano, no âmbito da Exposição Internacional de Artes Decorativas de Paris – o *Plain Voisin* para a cidade de Paris – se constituiu um plano urbanístico concreto, onde se propõe reorganizar a cidade tendo por base severas demolições como “uma ampla zona da rive droite, colocando-se no lugar um sistema simétrico de arranha-céus em forma de cruz e edifícios lineares, conservando-se apenas os monumentos históricos”^[48].

No entanto, o maior contributo para o urbanismo foi a *Carta de Atenas* – documento urbanístico resultante do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), que se realizou em Atenas em 1933 – redigida por Le Corbusier e que define os conceitos de urbanismo moderno. Assim, a cidade moderna devia ser separada em três zonas principais – zona de residência, de lazer e de trabalho – pretendendo concebê-la de forma funcional para que as necessidades do homem fossem claramente resolvidas. Os conceitos da Carta de Atenas do Urbanismo influenciaram o planeamento de cidades modernas do pós-guerra, nomeadamente o Plano Piloto para Brasília de Lúcio Costa.

Em 1926, Le Corbusier e Pierre Jeanneret publicaram os cinco pontos da arquitetura moderna num documento que viria a revolucionar a arquitetura moderna, provocando controvérsia entre os modernistas e os tradicionalistas, pelo seu carácter inédito e irreverente que “elimina totalmente as referências culturais e filosóficas que até então eram de rigor em todo o programa artístico”^[49]. Os cinco pontos da arquitetura moderna propõem:

“1. Os “pilotis” (...) A casa sobre pilotis! A casa se aprofundava no terreno: locais escuros e frequentemente húmidos. O concreto armado torna possível os pilotis. A casa fica no ar, longe do terreno; o jardim passa sob a casa, o jardim também está sobre a casa, no teto.

2. Os teto-jardim (...) O concreto armado é o novo meio que permite a realização das coberturas homogêneas. O concreto armado dilata-se acentuadamente. (...) ao invés de procurar evacuar rapidamente as águas pluviais é necessário procurar, pelo contrário, manter uma

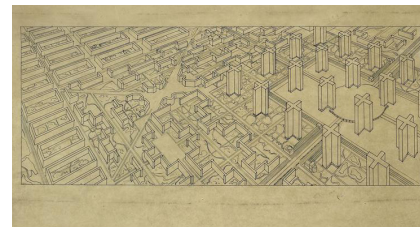


Fig. 25 - Ville Contemporaine (1925)

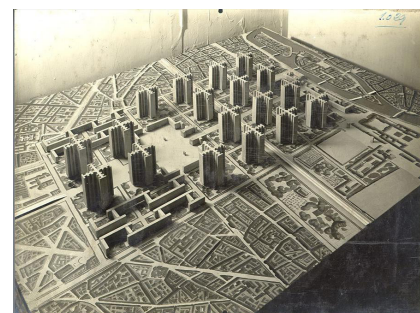


Fig. 26 - Maqueta do Plain Voisin para Paris (França) (1925)

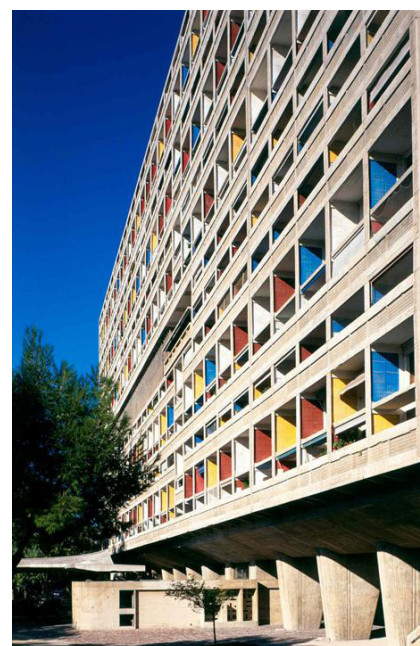


Fig. 27 - Unité d'habitation (1947), Marseille (França)

[48] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 431

[49] - Idem, ibidem, pág. 434

humidade constante sobre o concreto do terraço, e portanto uma temperatura regulada (...) Areia e raízes não deixam que a água se infiltre rapidamente. Os jardins-terraço tornam-se opulentos: flores, arbustos e árvores, um prado.

3. A planta livre (...) O concreto armado traz para a casa, a planta livre! Os andares não precisam mais de ser encaixados uns sobre os outros. Estão livres. Grande economia de volume construído, utilização rigorosa de cada centímetro. (...) Cómoda racionalidade da nova planta!

4. A “fenêtre en longueur” (...) O concreto armado revoluciona a história da janela. As janelas podem correr de um lado a outro da fachada. (...)

5. A fachada livre (...) As fachadas são apenas frágeis membranas, de paredes isoladas ou de janelas. A fachada está livre; as janelas, sem se interromperem, podem correr de um lado a outro da fachada”^[50]

Os ideais de Le Corbusier contribuíram largamente para o desenvolvimento da arquitetura moderna, não apenas pelas formas depuradas que sugeriu nas suas obras mas também pela sua atitude face à sua funcionalidade, contestando que a “sua função não é a de servir de base para o universo, mas sim executar uma ação concreta”^[51], à semelhança da arquitetura praticada pelos arquitetos anteriormente mencionados.

[50] - “Le Corbusier: Oeuvre complète 1910-1929”, pág. 28 in BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 434

[51] - BENÉVOLO, L. “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 434

Com a sua obra, Le Corbusier propôs-se a superar o contraste entre o progresso técnico e artístico, tendo sempre presente a tradição francesa, na qual assentou a sua produção arquitetónica.

CONCLUSÃO

Consideramos fundamental a abordagem ao Movimento Moderno a uma escala global no sentido de enquadrar o fenómeno do modernismo em Portugal.

Como iremos constatar no capítulo subsequente, os princípios do Movimento Moderno atingiram Portugal no início do século XX, ainda que de forma menos explorada pelos arquitetos nacionais. Sendo um país de localização geográfica periférica, os movimentos artísticos europeus dos séculos XIX e XX que potenciaram o aparecimento de uma arquitetura associada ao Movimento Moderno tardaram a ser integrados no panorama nacional. Porém, tanto a arquitetura do ferro, com grande destaque nas Exposições Universais, como a *Art Nouveau* e os princípios racionalistas e funcionais da arquitetura de Gropius, Mies Van der Rohe e Le Corbusier são apreendidos, por vezes de forma um pouco superficial, pelos arquitetos modernos portugueses.

Nesse sentido, a abordagem efetuada no presente capítulo constituiu-se crucial para a introdução do modernismo em Portugal, no sentido de compreender os conceitos base das obras em estudo – Casas António Neves – dos arquitetos Arménio Rosa e Cassiano Barbosa, assim como a sua relação com o Movimento Moderno.

2. ARQUITETURA DO MOVIMENTO MODERNO EM PORTUGAL

INTRODUÇÃO

À semelhança do que se verificou com o Movimento Moderno na Europa, também em Portugal, ainda que mais tardiamente, a Revolução Industrial foi fundamental para o surgimento de uma nova linguagem arquitetónica, nomeadamente pelos avanços tecnológicos e pelo aperfeiçoamento dos materiais construtivos.

Assim, em finais do século XIX, despontou em Portugal o que se pode considerar como o primeiro registo de uma arquitetura associada ao Movimento Moderno – a arquitetura do ferro e posteriormente a Arte Nova. Porém, apresentaram uma frugal projeção no panorama nacional, sobretudo a Arte Nova que “em termos que arquitectura não passa factualmente de um mero episódio sem continuidade nem coerência”^[52].

Contudo, a rutura com a linguagem arquitetónica tradicional que se propuseram evidenciar foi crucial para o desenvolvimento, a partir de 1920, da arquitetura do Movimento Moderno em Portugal.

Coincidente com um período político conturbado, designado Estado Novo (1933-1974) - que colocou Portugal sob o domínio de António de Oliveira Salazar - os cânones modernistas que tinham sido aprofundados pelos arquitetos europeus e americanos, verificaram-se custosos de atingir e assimilar. Sendo uma situação particular na história de Portugal consideramos relevante a sua introdução e a sua relação com a arquitetura, de forma a demonstrarmos as principais adversidades com que os arquitetos portugueses se depararam no desenvolvimento de uma linguagem arquitetónica moderna.

Desde o início do século XX, com o contributo de Miguel Ventura Terra (1866-1919) e Raul Lino (1879-1974), a arquitetura portuguesa progride mediante as suas correntes, que na época tiveram um grande impacto a nível nacional. No entanto, a verdadeira depuração das formas para a consequente renovação da linguagem arquitetónica, iniciou-se apenas nos finais da década de 20 com a ação de arquitetos portugueses que integram a primeira geração modernista – a geração de compromisso^[53].

[52] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 92

[53] - Idem, ibidem, pág. 112

No entanto, após a *Exposição do Mundo Português* em 1940, a grande maioria dos arquitetos que integraram a referida geração abandonaram a linguagem moderna em prol da linguagem nacional e tradicional que o Estado Novo promove.

A geração de arquitetos que lhes sucedeu – a geração funcionalista^[54] – foi bastante importante na continuação dos princípios arquitetónicos e pela iniciativa que tomou ao fundar as *Iniciativas Culturais Arte e Técnica* – ICAT (1947), sediada em Lisboa e a *Organização dos Arquitetos Modernos* – ODAM (1948), no Porto.

Com o *I Congresso de Arquitetura* (1948) em Lisboa, os arquitetos modernos da segunda geração, da qual fazem parte Arménio Losa e Cassiano Barbosa, tiveram a oportunidade de apresentar diversas teses sobre os problemas da arquitetura portuguesa, nomeadamente o problema habitacional, o urbanismo e a relação da indústria com a cidade.

Pretendemos desta forma, com o desenvolvimento dos temas acima referidos, uma contextualização histórica e cronológica dos acontecimentos que possibilitaram o aparecimento da arquitetura associada ao Movimento Moderno em Portugal. O entendimento das questões que estiveram na base do desenvolvimento da arquitetura na primeira metade do século XX demonstrou-se fundamental para o entendimento das obras em estudo dos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

[54] - PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, pág. 712

A ARQUITETURA DO FERRO E A ARTE NOVA

A arquitetura do ferro, que se tornou mais importante e influente entre 1870 e 1890, introduziu algumas variáveis na arquitetura, seja na conjugação com outros materiais como no seu uso plástico.

Em obras como a Central Elevatória dos Barbadinhos (1880), a galeria panóptica da Penitenciária (1874-1878), o Casino da Figueira da Foz ou os mercados de Santa Clara, São Bento e da Ribeira, foi “muito variável a participação do ferro, já que se atravessava uma fase ainda experimental e diversificada: aquele ora surgia reservado para interiores (de gosto “gótico” na Penitenciária, “clássico” na Central Elevatória), ora em mistura com alvenarias de tijolo e peças de madeira (nos mercados ou no Casino)”^[56].

O ferro foi muito utilizado nos anos 50 e 60 do século XIX em gares e pontes, durante o período que compreende o fontismo⁹. No Porto, diversas estruturas em ferro foram construídas, entre as quais a ponte D. Maria (1876), projetada por Gustave Eiffel (1832-1923), a ponte D. Luís construída dez anos mais tarde em 1886 da autoria de Théophile Seyrig (1843-1923), o Mercado Ferreira Borges (1885) de Raul Mesnier de Ponsard (1849-1914) e a Gare da Estação de S. Bento (1900) de José Marques da Silva (1869-1947). Em Lisboa, para além do Elevador de Santa Justa (1900-1901) também de Mesnier de Ponsard, José Luís Monteiro (1848-1942) projetou a Gare da Estação do Rossio (1886-1887).

No entanto, o ferro não foi apenas utilizado em grandes obras públicas tendo sido frequentemente utilizado na habitação onde “se vulgarizou e implantou mais profundamente em Portugal”^[57], sobretudo enquanto material construtivo barato. Foi utilizado na habitação de classes mais pobres, em vilas e pátios, onde eram “correntes as galerias metálicas exteriores, como forma de embaratecimento da obra”^[58]. Este material foi também utilizado na fachada, quer em marquises como em esquinas, por vezes associadas a *bow-windows*, permitindo ganhar espaço no interior.



Fig. 28 - Estação elevatória dos Barbadinhos (1880), Lisboa (Portugal)



Fig. 29 - Casino da Figueira da Foz (Portugal)



Fig. 30 - Mercado de Santa Clara (1876), Lisboa (Portugal)

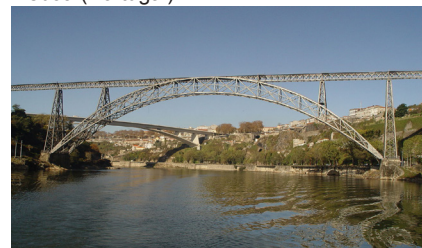


Fig. 31 - Ponte D. Maria (1876), Porto (Portugal)



Fig. 32 - Elevador de Santa Justa (1900-1901), Lisboa (Portugal)

[56] - FERNANDES, J. M.; “Arquitectura modernista em Portugal”, Lisboa, Gradiva, 1993, pág. 14

[57] - Idem, ibidem, pág. 20

[58] - Idem, ibidem, pág. 20

9 - Fontismo: conjunto de medidas tomadas por Fontes Pereira de Melo (1819-1887) para melhorar os transportes e comunicações, tendo em vista desenvolver a agricultura, o comércio e a indústria.

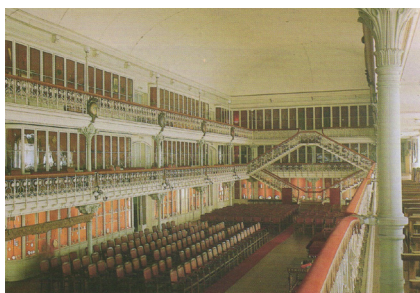


Fig. 33 - Sala de Portugal da Sociedade Portuguesa de Geografia (1897), Lisboa (Portugal)



Fig. 34 - Agência Havas (1921), Lisboa (Portugal)



Fig. 35 - Casa Arte Nova, Aveiro (Portugal)

[59] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 97

[60] - FERNANDES, J. M.; “Arquitectura modernista em Portugal”, Lisboa, Gradiva, 1993, pág. 23

[61] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 103

[62] - FERNANDES, J. M.; “Arquitectura modernista em Portugal”, Lisboa, Gradiva, 1993, pág. 37

[63] - Idem, ibidem, pág. 37

[64] - PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, pág. 703

Em 1887, o ferro já havia sido utilizado em programas menos correntes por José Luís Monteiro (1848-1942) na Sala Portugal da Sociedade Portuguesa de Geografia e também no Pátio das Nações da Bolsa do Porto, onde é “entendido como verdadeiro material arquitectónico (...), num quadro de ambiente que se queria sóbrio e qualificado”^[59].

Contudo, o ferro não se impôs enquanto material do futuro, sendo por vezes dissimulado, como ocorre na Agência Havas (1921), onde Carlos Ramos (1897-1969) “ocultou com a sua fachada estilizada e simplificada (...), uma estrutura interna de esqueleto metálico”^[60].

Foi, ainda assim, possível verificar que a “arquitetura do ferro recupera a superfície, a linha e o espaço como elementos expressivos de uma nova visualidade, em detrimento da noção de massa e de modelado, e aí se encandeia directamente com as tentativas de renovação de linguagem que a Arte Nova procurou desenvolver”^[61].

A Arte Nova em Portugal, cronologicamente próxima do período alusivo à arquitetura do ferro, surgiu, à semelhança da restante Europa, enquanto uma tentativa de renovação das artes plásticas no início do século XX, que pretendia inventar “um novo desenho que, “totalitário”, tornasse de novo coerentes entre si novos materiais e velhas tradições construtivas”^[62]. Apesar de falhar relativamente ao carácter uniformizante, constituiu um “fenómeno de transição para o futuro movimento moderno dos anos 20”^[63].

Como afirma Nuno Portas (1943-), “(...) não nos terá ficado talvez nenhuma arquitectura que se possa classificar de “arte nova” ao nível de concepção inteira do edifício, para além de algumas lojas (...), a bela decoração cerâmica exterior de um animatógrafo, os portões, gradeamentos, floreiras ou guarnecimentos de vãos em prédios de rendimento (...), dando sinal de um gosto da pequena burguesia que, ao contrário do que se vê nas vizinhanças, não olha “neo” para as épocas passadas, não amontam sinais românticos, manuelinos ou outros em monstruosos pastiches concebidos, com menos desculpa, pelos arquitectos notáveis”^[64].

No entanto, segundo Pedro Vieira de Almeida^[65] não se deve “passar em branco os exemplos Arte Nova de Aveiro, que, evidentemente, dela tem um entendimento um pouco rudimentar, mas em que, principalmente num dos casos apresenta uma isolada tentativa de fazer articular o novo gosto ao nível de um certo agenciamento espacial que, embora um pouco fruste, não deixa de ser, ao que suponho, o único exemplo em que essa articulação é tentada”^[66].

Apesar de não ser conhecido o projeto das Casas Arte Nova de Aveiro nem o seu arquiteto, foi especulada se a sua autoria seria de Francisco Silva Rocha (1864-1957), que trabalhou diversas vezes com Korrodi¹⁰ (1870-1944), que, sendo este “autor de edifícios de referência Arte Nova, poderia explicar citações, ainda que um pouco inábeis e de informação segunda, que se notam nas casas de Aveiro”^[67].

Nicola Bigaglia¹¹, que como Korrodi não era arquiteto, foi também um contributo importante para “a formação em Portugal desta nova visualidade [Arte Nova], que privilegiava a expressão aberta, que recuperava a superfície e valorizava a explicitação das tensões em linhas de lançamento dinâmico”^[68].

Estes dois autores foram, desta forma, importantes na concretização que a Arte Nova obteve em Portugal, sendo diversas vezes referidas na sua obra ainda que “sendo ou não muito consequentemente desenvolvidas, não deixaram de ter influência na difusão e conhecimento do novo gosto e na tentativa de usar o novo vocabulário por parte dos arquitectos portugueses”^[69].

De facto, a Arte Nova não se assumiu em Portugal enquanto rutura de pensamento e prática arquitetónica mas sim enquanto estilo decorativo. Foi utilizada a um nível superficial, nomeadamente nas fachadas, como se pode constatar na obra de Adães Bermudes (1864-1948), nos prédios do Largo do Intendente e em diversos prédios de Lisboa, como no Animatógrafo (1907) e na leitaria A Camponesa (1908), este último com a introdução do azulejo na fachada.

10 - Ernesto Korrodi, nascido em Zurich, Suíça, em 1870, onde fez o curso de Desenho, Escultura e Decoração, candidata-se ao cargo de professor de Desenho num concurso que o governo português tinha publicado.

11 - Nicola Bigaglia, nascido em Veneza, Itália, em 1941, foi contratado como professor de Desenho e lecionou na Escola Afonso Domingues. A sua carreira foi dedicada sobretudo ao desenho de moradias e palacetes.



Fig. 36 - Pormenor das varandas dos prédio de Adães Bermudes no Intendente, Lisboa (Portugal)



Fig. 37 - Animatógrafo, Lisboa (Portugal)



Fig. 38 - Leitaria “A Camponesa”, Lisboa (Portugal)

[65] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa

[66] - Idem, ibidem, pág. 97

[67] - Idem, ibidem, pág. 97

[68] - Idem, ibidem, pág. 103

[69] - Idem, ibidem, pág. 103

OS PRIMÓRDIOS DO MODERNISMO EM PORTUGAL



Fig. 39 - Raul Lino (1879-1974)



Fig. 40 - Miguel Ventura Terra (1866-1919)

De acordo com Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes^[70] a “história arquitectónica da arquitectura moderna portuguesa começa em 1900” devido a um conjunto de “factores sociais, económicos, culturais, profissionais, técnicos” que “vão determinar o progressivo surgir de novas estruturas mentais, de que a arquitectura vai ser certamente uma das consequências e certamente um dos factores”^[71].

No início do século, segundo estes autores, surgiram dois modelos arquitetónicos que viriam a ditar o desenvolvimento da arquitetura em Portugal nas décadas seguintes – modelo culturalista e modelo progressista.

Raul Lino (1879-1974) e Miguel Ventura Terra (1866-1919) surgiram como dois arquitetos com a disponibilidade e curiosidade moderna para integrar novos modelos espaciais e formais, assim como novas práticas arquitetónicas. Ambos de formação estrangeira, sendo que Lino recebeu educação inglesa e posteriormente germânica e Terra formou-se em França, desenvolveram dois modelos que, apesar de opostos, se complementaram sobretudo na urgência de reter e compreender o que o recentemente finalizado século XIX trouxe à arquitetura. Entre a dualidade da tradição e conceção espacial defendida por Lino e a arquitetura racional de composição de Ventura Terra, criou-se um ponto de partida para as primeiras experimentações modernistas em Portugal.

O modelo culturalista refletia o romantismo alemão da altura, de que Raul Lino recolheu de “Albrecht Haupt uma certa leitura, que seria nimbada de romantismo mas simultaneamente muito realista, de um Portugal rural, atrasado, fora do mundo (...), e regressava da Alemanha tendo já como intenção a tentativa de reconhecimento do país real, a tentativa de recuperar valores de um habitar, valorizando-os num contexto de um Portugal possível”^[72].

Este modelo privilegiava o espaço e a tradição, defendendo a arquitetura nacional de linguagem ruralizante, temas que Raul Lino explorou e publicou em livros como *A Nossa Casa* (1918) e *A Casa Portuguesa* (1929). É fundamental considerar que, aquando a ida de Lino para a Alemanha, “Ruskin e Morris teriam aí o seu máximo de popularidade”^[73] e que as principais reflexões sobre o espaço na arquitetura têm início nesse país, o que explica as convicções do arquiteto.

[70] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa

[71] - Idem, ibidem, pág. 9

[72] - Idem, ibidem, pág. 82

[73] - Idem, ibidem, pág. 82

Apesar da obra de Raul Lino nem sempre ter sido bem aceite e compreendida pelos seus colegas, é preciso “não esquecer que Lino, também um dos raros arquitectos verdadeiramente preocupados com a teorização das suas próprias opções, deixou, a par de duas centenas de artigos relacionados com a arquitectura, o primeiro datado de 1923, cinco livros, que publicou entre 1918 e 1937, e quatro ensaios”^[74].

Em contrapartida, o modelo progressista, desenvolvido por Ventura Terra (1866-1919), arquiteto de formação marcadamente francesa, defendia uma arquitetura de composição e que procurava a expressão racionalizadora dos materiais. Assumia-se como uma arquitetura racionalista em que a função prática era valorizada, procurando responder às necessidades da sociedade da época. Contudo, demonstrava estar ainda demasiado presa a um certo formalismo característico da escola francesa que frequentou.

Estas duas correntes, através dos referidos autores, defrontaram-se, em 1900, no concurso para o pavilhão representativo de Portugal na Exposição Universal de Paris. O pavilhão de Ventura Terra venceu o concurso, revelando um ponto de inflexão na arquitetura portuguesa, marcando por “oposição ao trabalho de Raul Lino, uma orientação específica na maneira de encarar a arquitectura, uma maneira cosmopolita “republicana” que vai corresponder por inteiro à nova mentalidade que surgia com a evolução social e política da época”^[75].



Fig. 41 - Pavilhão para a Exposição Universal de Paris 1900 de Ventura Terra



Fig. 42 - Pavilhão para a Exposição Universal de Paris 1900 de Raul Lino

[74] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 88

[75] - Idem, ibidem, pág. 74

IMPLANTAÇÃO DA DITADURA MILITAR E AS CONSEQUÊNCIAS NA ARQUITETURA



Fig. 43 - António de Oliveira Salazar (1889-1970)

Após a instauração da Primeira República, a 5 de Outubro de 1910, verificaram-se, desde cedo, sinais da sua fragilidade, culminando em situações que agudizaram o sentimento de insegurança e instabilidade política¹².

A 28 de Maio de 1926, um pronunciamento militar nacionalista pôs termo à Primeira República, levando à implantação da Ditadura Militar que mais tarde se tornou o Estado Novo.

Em 1932, António de Oliveira Salazar assumiu a liderança do governo com medidas que já faziam adivinhar um período político autoritário.

Para resolver a crise financeira e a consequente dívida nacional que resulta da Primeira República (1910-1926), António de Oliveira Salazar, especialista de Finanças Públicas da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, incumbiu-se do cargo de Ministro das Finanças em 1928, o que lhe permitiu supervisionar os orçamentos dos ministérios assim como vetar os respetivos aumentos de despesas. Com a imposição de um forte controlo de contas e austeridade, com o aumento de impostos e a redução de despesas públicas, alcançou um saldo orçamental positivo no primeiro ano em que aceitou o cargo de Ministro.

Em 1932, Salazar assumiu o cargo de Presidente do Ministério e mais tarde como Presidente do Conselho de Ministros, que só abandonou em 1968. Durante o seu governo, soube servir-se da imprensa que lhe fosse favorável, mantendo a restante sob censura, assim como as emissoras de rádio, de forma a controlar as opiniões nacionais acerca do regime.



Fig. 44 - Duarte Pacheco (1900-1943)

O Estado Novo foi marcado por uma conceção presidencialista, autoritária e antiparlamentar do Estado, que instaurou a censura política e a polícia política – *Polícia Internacional e de Defesa do Estado* (PIDE) – entre 1945 e 1969.

12 - Nos primeiros anos da década de 20, os governos sucediam-se a um ritmo elevado, tendo havido 23 ministros entre 1920 e 1926. Os ataques bombistas e a atividade anarco-sindicalista aumentavam, assim como os confrontos militares, nomeadamente a Noite Sangrenta, que consistiu no assassinato, por um grupo de marinheiros e arsenalistas sublevados, de algumas das principais figuras da República.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX houve um período fundamental na arquitetura, já mencionado com a arquitetura do ferro e a Arte Nova, que permitiu a introdução de uma nova linguagem arquitetónica e o uso e experimentação plástica de novos materiais.

Por se ter constituído enquanto uma rutura na linguagem tradicional e pela inovação no emprego dos materiais na arquitetura, Pedro Vieira de Almeida^[76] assume que o início da arquitetura do Movimento Moderno em Portugal ocorre em 1900. De facto, entre 1900 e 1920, período que antecede o Estado Novo (1932-1974), os arquitetos portugueses tiveram a oportunidade de apreender e empregar novas técnicas construtivas, fazendo uso de uma nova dialética e linguagem inovadora nas suas obras.

Com a implementação do Estado novo e devido às adversas condições políticas, económicas e sociais vividas em Portugal entre 1932 e 1974, verificaram-se influências negativas no desenvolvimento de uma arquitetura associada ao Movimento Moderno, apesar do inegável investimento na construção potenciado pelo Estado. O investimento foi promovido pelo Ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco¹³ e pelo *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN), mais tarde *Secretariado Nacional de Informação* (SNI), sob direção de António Ferro¹⁴. O SPN tinha como objetivo a divulgação dos ideais nacionais bem como da cultura e das artes do regime do Estado Novo. António Ferro, enquanto homem muito ligado aos movimentos artísticos, tendo sido com apenas dezanove anos editor da revista *Orpheu*, defendeu os ideais modernos e serviu-se do organismo que dirigia para divulgar alguns artistas nacionais mais arrojados que seriam potenciais alvos da censura do regime.

O *Secretariado de Propaganda Nacional*, instituído em 1934 pelo regime e substituído, em 1945, pelo *Secretariado Nacional de Informação*, foi sugerido por António Ferro a Salazar em 1932, enquanto uma política de fomento cultural subordinada aos fins políticos do regime, inicialmente designada *Política de Espírito*. Ferro dirigiu o SPN até 1949, momento em que partiu para a legação portuguesa em Berna.

[76] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., "História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna", Publicações Alfa, 1993, Lisboa

13 - Duarte Pacheco (1900-1943), engenheiro e estadista português, ministro das Obras Públicas (1932-1936) e Presidente da Câmara Municipal de Lisboa (1938-1943).

14 - António Ferro (1896-1956), escritor, jornalista e político português, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (1934-1949).



Fig. 45 - Garagem d'O Comércio do Porto (1932), Porto (Portugal)



Fig. 46 - Sede do Jornal O Comércio do Porto (1933), Porto (Portugal)

Entre os anos 20 e os anos 40, ocorreu uma experimentação ao nível da arquitectura moderna, havendo obras de carácter inovador e modernista, nomeadamente dos arquitetos que Nuno Portas designa geração de compromisso¹⁵. Esta geração pretendia criar condições para o desenvolvimento da arquitectura moderna dentro da situação política vigente. Carlos Ramos, em relação à geração da qual fazia parte, sugeria que compromisso teria um “duplo registo: um primeiro que dizia respeito à maior ou menor capacidade de os arquitectos participarem de facto no movimento moderno da arquitectura portuguesa, o que implicaria uma capacidade crítica e uma capacidade formal que nem sempre estiveram presentes (...) e um segundo que dizia respeito ao seu deliberado envolvimento com o poder, tentando conquistar para a sua arquitectura a atenção e o apoio do Estado”^[77].

O ecletismo, típico da formação beaux-artiana, continuou a surgir em diversas obras. No entanto, a linguagem moderna começou a despontar em alguns edifícios pontuais, de forma quase experimental e numa primeira fase, pouco explorada ao nível espacial: “A renovação é realizada sobretudo nas fachadas, mas as consequências na qualidade espacial são mínimas – se exceptuarmos alguns programas urbanos que se adequam a novos valores espaciais, como o Capitólio de Cristino da Silva, as garagens e o movimento renovador de carácter decorativo das lojas e cafés de Lisboa e Porto – tanto do ponto de vista do edifício como da cidade”^[78]. Apenas na década de 40, associado às influências estrangeiras que se fazem notar, nomeadamente “articulados com as ideias do “espaço mínimo” das construções europeias”^[79], “os interiores se “actualizaram”, à luz de alguns desenvolvimentos funcionalistas”^[80].

As experiências presenciadas neste sentido, foram possíveis devido a um alheamento, por parte do Estado, do que realmente simbolizava o Movimento Moderno e pelas incertezas, por parte dos arquitetos, se a linguagem moderna na arquitectura seria a mais adequada. O desinteresse verificado por parte do estado em relação à esta nova

[77] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 112

[78] - GONÇALVES, J. F., “Ser ou não ser moderno: considerações sobre arquitectura modernista portuguesa”, Coimbra: Edarq, 2002, pág. 86

[79] - Idem, ibidem, pág. 87

[80] - Idem, ibidem, pág. 87

15 - A “geração de 27” ou “geração de compromisso”, que Nuno Portas refere em “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, abrange nomes como Carlos Ramos (1897-1969), Luís Cristino da Silva (1896-1976), Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), José Cottinelli Telmo (1897-1948), Gonçalo Melo Breyner (n/d), Norberto Correia (n/d), Raul Martins (n/d), António Veloso Reis Camelo (1899-1985), Cassiano Branco (1897-1970), Adelino Nunes (1903-1948), Paulino Montês (1897-1988) e Rogério de Azevedo (1898-1983).

arquitetura, e a consequente liberdade dos arquitetos tornou exequíveis as primeiras experimentações modernistas. Até à década de 40, os arquitetos, sem grande convicção, fizeram uso dos parâmetros modernos ainda que a um nível epidérmico. Apesar de se assinalarem apontamentos modernistas na fachada, a nível espacial e conceptual a linguagem manteve-se tradicional.

Como exemplo da dualidade entre o modernismo e o ecletismo, surgiram as obras de Rogério Azevedo (1898-1983) no Porto, de data muito próxima – a *Garagem d'O Comércio do Porto* (1930-1932) e o edifício da sede do jornal *O Comércio do Porto* (1933) – de linguagens muito distintas. A primeira obra apresenta linhas puras e de carácter moderno, “com um magnífico sentido de massas, uma exploração formal de grande coerência e manifesta força plástica.”^[81] A segunda obra de Rogério de Azevedo é concretizada “numa linguagem completamente diferente, como se se tratasse de um arquitecto da geração anterior, mas (...) também com inegável domínio plástico da linguagem utilizada”^[82].

Presumimos que a alternância de linguagem entre as duas obras ocorre devido aos programas de cada edifício e ao local onde são implantados. Entendemos então que Rogério de Azevedo projeta o edifício da sede do jornal *O Comércio do Porto* num estilo eclético à semelhança dos edifícios de outros arquitetos modernos projetados para a Avenida dos Aliados. Sendo o principal espaço da cidade do Porto, a linguagem adotada por todos os edifícios envolvente é semelhante, revelando o gosto eclético. A *Garagem d' O Comércio do Porto*, estando situada em ruas periféricas – Rua de Ceuta e Rua do Almada – não necessita de uma linguagem idêntica às construções na Avenida dos Aliados. O facto de não existirem arquétipos ecléticos para a construção de garagens, como havia para outro tipo de programas, fez-nos presumir que será um dos principais motivos para o uso da linguagem moderna, associado, como já foi referido, a um período de experimentação na arquitetura.



Fig. 47 - Capitólio (1925-1931), Lisboa (Portugal), maquete da versão original



Fig. 48 - Vondelshcool, Holanda (Marinus Dudok, 1929)



Fig. 49 - Liceu de Beja (1931), Beja (Portugal)



Fig. 50 - Praça do Areeiro (1938-1949), Lisboa (Portugal)

[81] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 121

[82] - Idem, ibidem, pág. 121



Fig. 51 - Instituto Superior Técnico (1927), Lisboa (Portugal)



Fig. 52 - Escola Rembrandtlaan (1925), Hilversum (Holanda)



Fig. 53 - Instituto Nacional de Estatística (1935), Lisboa (Portugal)

[83] - PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, pág. 710

[84] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa, pág. 116

[85] - Idem, ibidem, pág. 116

[86] - Idem, ibidem, pág. 116

Relativamente a obras de outros arquitetos da geração de 27¹⁶, Luís Cristino da Silva (1896-1976) projeta o Cineteatro Capitólio (1925-1931) e em 1931, o Liceu de Beja, dois exemplos fundamentais do modernismo. Este último, apesar de ser perceptível a utilização de linguagem moderna apresenta uma “dramática desadaptação ao meio ambiente (...), que não defendia os utentes do clima alentejano, da inclinação solar e luminosidade mediterrânicas”^[83].

As duas obras de Cristino da Silva denotam uma clara influência holandesa, à semelhança de outras obras de arquitetura moderna em Portugal. A volumetria do Capitólio, com o volume a insurgir-se no alçado como uma torre, a limpeza e a frescura do desenho, também presentes no Liceu, remetem-nos para obras do arquiteto holandês Willem Marinus Dudok (1884-1974), nomeadamente a Vondelschool (1929), na Holanda, pela volumetria e elementos da fachada.

Anos mais tarde, entre 1938 e 1949, Cristino da Silva projeta a Praça do Areeiro, com uma linguagem distinta da utilizada anteriormente, já deixando adivinhar o esquecimento do modernismo em prol do estilo nacional divulgado pelo Estado Novo. Ainda que a Praça do Areeiro tenha sido “única praça da Lisboa moderna a ser pensada em termos espaciais e urbanos”^[84] o objetivo do arquiteto de “entender formalmente o pombalino”^[85] falha devido à “insuficiência de uma sua caracterização arquitectónica, quer em termos de organização volumétrica, quer em termos de escala, quer em termos de forma”^[86].

Porfírio Pardal Monteiro (1897-1957), arquiteto contemporâneo dos acima referidos, projetou, entre outros, o Instituto Superior Técnico (1927) e o Instituto Nacional de Estatística (1935), que, fazendo uso da linguagem límpida e despida de ornamento, se assemelham à linguagem e volumetria utilizada por Dudok, designadamente na Escola Rembrandtlaan (1925), em Hilversum, Holanda. Apesar dos materiais diferirem, a volumetria dos edifícios de Pardal Monteiro acusa a influência holandesa, com os volumes laterais destacados em relação ao volume central.

16 - Denomina-se geração de 27 ou geração de compromisso

Como se intui pela Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (1938), em Lisboa, “(...) a “modernidade” de Monteiro procura sempre coabitar com a monumentalidade”^[87]. Esta Igreja “tem particular significado cultural no panorama português do ressurgimento da instituição católica como força ideológica aliada e agradecida ao Estado Novo”^[88]. Sendo uma instituição ligada ao poder político do país, o pedido oficial a um arquiteto assumidamente moderno é um passo favorável para a aceitação do Movimento Moderno por parte do Regime.



Fig. 54 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (1938), Lisboa (Portugal)

Esta obra denuncia uma certa influência de Dudok principalmente pelo volume que se eleva do alçado, em género de torre, e pelos vãos verticais com palas de sombreamento do alçado principal, também presentes no Paço Municipal de Hilversum, Holanda (1928-1931)⁹.



Fig. 55 - Raadhuis ou Paço Municipal de Hilversum (1928-1931), Hilversum (Holanda)

Como refere Pedro Vieira de Almeida^[89] não houve reflexão da arquitetura holandesa apenas nos casos acima referidos sendo que “a influência de Dudok parece ter sido decisiva junto dos arquitectos portugueses”^[90]. Apesar de algumas obras não apresentarem uma relação imediata com a arquitetura de alguns países da Europa - Alemanha, França, Suíça, Holanda - os arquitetos portugueses foram bastante influenciados pelas obras de Robert Mallet-Stevens (1886-1945), Marinus Dudok (1884-1974) e pela teoria e obra de Le Corbusier (1887-1965), ainda que tenha “sido superficial, mais imitando o estilo *stacato* da sua escrita do que verdadeiramente adaptando (e muito menos desenvolvendo) os seus princípios e as suas ideias, quer de concepção urbanística, quer de concepção arquitectónica”^[91].

O retrocesso em relação a uma linguagem arquitetónica verificado pela primeira geração de arquitetos modernistas após a *Exposição do Mundo Português* de 1940 ocorreu devido às dúvidas existentes em relação ao Movimento Moderno. Não tendo certezas sobre a arquitetura moderna, utilizaram uma linguagem modernista empírica numa primeira fase da sua carreira para retomarem a linguagem ruralizante e nacional, procurando entender qual a opção mais correta e adequada. O Estado, que defendeu e incitou o uso de uma linguagem dita nacional, teve uma contribuição acrescida na tomada de consciência e posição dos arquitetos da geração de compromisso face à linguagem arquitetónica a adotar.

[87] - PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, pág. 714

[88] - Idem, ibidem, pág. 714

[89] - ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa

[90] - Idem, ibidem, pág. 143

[91] - Idem, ibidem, pág. 143



Fig. 56 - Pavilhão para a Exposição do Mundo Português (1940), Lisboa (Portugal).
Autoria de Veloso Reis Camelo e João Simões

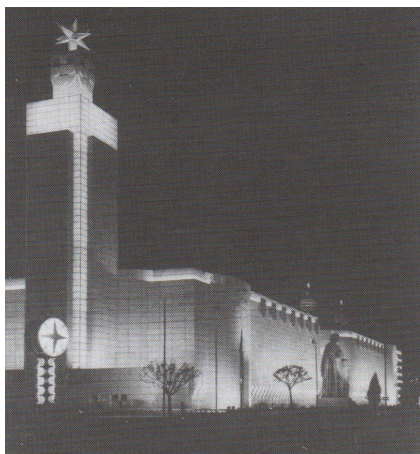


Fig. 57 - Pavilhão para a Exposição do Mundo Português (1940), Lisboa (Portugal).
Autoria de Cottinelli Telmo

A geração de arquitetos que sucedeu à geração dos arquitetos acima mencionados, a qual Nuno Portas designa geração funcionalista^[92], integrou nomes como Adelino Nunes (1903-1948), Francisco Keil do Amaral (1910-1975), António Varela (1902-1962), Arménio Losa (1908-1988), Januário Godinho (1910-1990) e Alfredo Viana de Lima (1913-1991), que deram continuidade ao modernismo nas suas obras, mesmo quando, em 1940, com a Exposição do Mundo Português, o Estado lhes pede “que abandonem vanguardismo e colaborem na “restauração cultural” que o Estado Novo quer empreender num país onde os momentos do passado jaziam em ruína e as “virtudes da raça” tinham de ser reacordadas”^[93].

A EXPOSIÇÃO DO MUNDO PORTUGUÊS

Na Europa, com maior incidência nos países governados por um regime político autoritário – Portugal, Espanha, Alemanha e Itália – cronológico e ideologicamente coincidente, denotou-se um recrudescimento dos nacionalismos, sobretudo a partir da década de 30.

Em Itália, Mussolini incentivou o uso da arquitetura para o enaltecimento da nação, através de um estilo monumental que se desenvolveu principalmente em Roma. Os arquitetos modernos atuaram sobretudo em Milão, afastados da influência direta do poder político e por isso com maior liberdade de expressão. Ocorreu uma situação semelhante em Portugal, entre Lisboa e Porto, que, devido a uma maior liberdade de expressão pelo afastamento do poder, se traduziu numa maior produção de obras modernas no Norte.

Na Alemanha, o nacionalismo foi também estimulado com exposições nacionais e internacionais. A Exposição do III Reich “Moderna Architectura Alemã”^[94] que teve lugar em Portugal em 1941, com a presença de Albert Speer¹⁷, influenciou os conceitos formais e ideológicos da arquitetura portuguesa, verificando-se, a partir de 1940, o incitamento, por parte do Estado, do uso da arquitetura como forma de promover e enaltecer a nação.

[92] - PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, pág. 712

[93] - Idem, ibidem, pág. 711

[94] - FERNANDEZ, S., “Percurso: arquitectura portuguesa : 1930-1974”, prefácio de Alexandre Alves Costa. - 2ª ed. - Porto, FAUP Publicações, 1988, pág. 31

17 - Albert Speer (1905-1981) foi o arquiteto-chefe e o ministro do Armamento do Terceiro Reich.
18 - Terceiro centenário da Restauração da Independência (1640) e oitavo centenário da Independência de Portugal (1143).

Nesse ano, com a comemoração dos centenários¹⁸, que culminou na *Exposição do Mundo Português* em 1940, proporcionaram-se as “condições ímpares para que o poder afirmasse e divulgasse a sua já conseguida estabilização”^[95]. A Exposição foi o ponto de partida para exaltar a nacionalidade nascente através da monumentalidade dos pavilhões. O modernismo internacional, outrora utilizado pelos arquitetos em Portugal, já não bastava para “responder ao exaltado momento histórico”^[96] sendo que “não chegava fazer caixotes funcionais, era necessário embrulhá-los em papel de memória e memória chamava-se rústico (as raízes do povo) e “joanino” (as raízes do poder, o sumo do império) ou, melhor ainda, a colagem de ambos”^[97].

Cottinelli Telmo, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Carlos Ramos, Rodrigues Lima, Jorge Segurado e Raul Lino participam na Exposição, verificando-se a partir desse momento, como já se referiu, por parte da geração de compromisso, um gradual afastamento dos conceitos modernistas. No entanto, a geração seguinte, mais jovem, da qual fez parte Arménio Losa, não abandonou as suas convicções vanguardistas, continuando a produção arquitetónica moderna em Portugal.

O SURGIMENTO DAS ICAT E DA ODAM

Após 1940 e sobretudo no final da Segunda Guerra Mundial em 1945, e com a criação de entidades como a *Organização dos Arquitectos Modernos* (ODAM, 1948) e das *Iniciativas Culturais Arte e Técnica* (ICAT, 1947), a forma de pensar a arquitetura sofreu alterações. Considerando a produção arquitetónica produzida até então, sugerimos que será a partir do momento da criação desses dois grupos que ocorreu a verdadeira transição para o Movimento Moderno em Portugal, não em relação à linguagem utilizada mas sobretudo em termos de mentalidade e de reconhecimento dos princípios do Movimento pelos arquitetos portugueses e da sua adaptação na organização espacial e conceptual da arquitetura.

Desde 1917 que se fizeram diversas tentativas de organizar um congresso nacional de arquitetos, que só viria a acontecer em 1948. A primeira proposta foi feita por João Piloto, em 1917, “em reunião com o Conselho Director da Sociedade de Arquitectos Portugueses (SAP)”^[98],

[95] - FERNANDEZ, S., “Percurso: arquitectura portuguesa : 1930-1974”, prefácio de Alexandre Alves Costa. - 2ª ed. – Porto, FAUP Publicações, 1988, pág. 29

[96] - PORTAS, N., “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B., “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973, pág. 719

[97] - Idem, ibidem, pág. 719

[98] - RIBEIRO, A.I. “Relembrando o Congresso de 48” in 1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948; Edição Ordem dos Arquitectos; 2008, pág. 23



Fig. 58 - Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM). Fotografia do grupo na inauguração da exposição do Ateneu Comercial do Porto (1951)



Fig. 59 - Membros do Odam na fotografia anterior.

- 1-Adalberto Dias
- 2-Rui Pimentel
- 3-João Henrique Andresen
- 4-Mário Bonito
- 5-Fernando Lanhas
- 6-Alfredo Viana de Lima
- 7-José Carlos Loureiro
- 8-Luís Amaral
- 9-Fernandes Amorim
- 10-Carlos Lameiro
- 11-João Tinoco
- 12-Luís Oliveira Martins
- 13-Guilherme Corte-Real
- 14-Cassiano Barbosa
- 15-António Corte-Real
- 16-Arménio Losa
- 17-Diretor do Ateneu Comercial do Porto
- 18-António Veloso
- 19-Eugénio Alves de Sousa

[99] - RIBEIRO, A.I. "Relembrando o Congresso de 48" in 1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948; Edição Ordem dos Arquitectos; 2008, pág. 24

[100] - Idem, ibidem, pág. 27

[101] - "ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos Porto: 1947-1952", compilado por Cassiano Barbosa; desenhos de João Abel; fotografia de Fernandes Amorim, Porto, Edições Asa, 1972

[102] - "A arquitectura e as novas fábricas" pelo Arquitecto Arménio Losa in "ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos Porto: 1947-1952", compilado por Cassiano Barbosa; desenhos de João Abel; fotografia de Fernandes Amorim, Porto, Edições Asa, 1972, pág. 66

seguida da proposta de Pardal Monteiro, em 1919. A terceira iniciativa parte de Eduardo Cosmelli de Sant'Anna mas apenas com a segunda insistência de Pardal Monteiro, em 1939, foi aprovada "por unanimidade a sua proposta de se realizar em Lisboa em 1940, uma Exposição Nacional de Arquitectura e um Congresso Nacional de Arquitectos"^[99], enquadrando-se na comemoração dos centenários.

Com o deflagrar da Segunda Guerra Mundial em 1939, o *I Congresso Nacional de Arquitectura* apenas se realizou em 1948, "sendo simultaneamente inaugurada a Exposição 15 anos de obras públicas e o *II Congresso Nacional de Engenharia*"^[100].

No *I Congresso Nacional de Arquitectura*, organizado pelos grupos acima mencionados, foram discutidos temas como o problema da habitação, indústria e o urbanismo moderno. Rejeitou-se o português suave¹⁹ que persistiu até 1956, não sendo, no entanto, completamente abolido nos anos que se seguem. No mesmo ano, Keil do Amaral envolveu-se no *Inquérito à Arquitectura Popular*, com o objetivo de desmistificar o estilo tradicional português.

Através da compilação de textos e teses dos arquitetos pertencentes à Odam^[101], apresentados no *I Congresso Nacional de Arquitectura*, a nova forma de pensar e consequentemente de projetar tornou-se evidente. A consciência do papel do arquiteto na sociedade alterou-se e demonstrou-se a vontade de servir toda a população e não apenas as classes mais favorecidas, como manifestou Arménio Losa na sua tese "A arquitectura e as novas fábricas": "Ao arquitecto moderno impõem-se contudo novos deveres para com a sociedade (...). Não poderá, como no passado, limitar-se a servir um reduzido número de grandes senhores (...). Sua nova missão, mais importante e fecunda, é servir toda a população, todos os indivíduos"^[102].

Entretanto, e apesar do problema da habitação ser abordado desde 1917, continuou a ser debatido e revisto, tendo sido efetuados esforços,

19 - Expressão utilizada por diversos autores referindo-se a uma linguagem divulgada pelo Estado Novo que pretendia enaltecer os valores nacionais e tradicionais, sendo por isso ideologicamente oposta à linguagem do Movimento Moderno.

no sentido de melhorar as condições de vida da população sobretudo das classes mais necessitadas. De facto, arquitetos como Viana de Lima desenvolveram as questões da habitação, nomeadamente a “criação de uma nova habitação (...) que represente o espírito da segunda era da Civilização Maquinista”^[103] anunciando que as pessoas “vivem sem alojamento digno da nossa época, onde o ar, a luz, o sol, as árvores e o silêncio nunca entraram”^[104] perdendo assim “o contacto com a natureza”^[105]. Para além das questões de luminosidade, contacto com o exterior e a natureza e o arejamento das divisões, a própria organização interna deve ser repensada “de forma a adaptar-se aos meios modernos da nossa época”^[106]. Foi então explícita uma vontade de mudança, não apenas relativamente à linguagem arquitetónica mas também no modo como se passou a encarar a habitação e o habitar dos tempos modernos.

É necessário ter a noção que a realização do *Congresso* não veio a resolver os problemas dos arquitetos da época mas “deu a conhecer as principais preocupações dos arquitectos e os condicionalismos da sua actividade”^[107]. Apesar de não ser através de congressos que “se iriam alterar profundamente as estruturas e o contexto do exercício da profissão”^[108], a sua organização foi fundamental para a “mobilização da classe e a sua participação mais empenhada na vida associativa”^[109].

Apesar do *Congresso* não se ter insurgido enquanto fenómeno cataclísmico em relação aos problemas levantados pelos arquitetos da época, providenciou algumas alterações nomeadamente na nova mentalidade emergente sobretudo nos arquitetos pertencentes à *ODAM* e as *ICAT*, cuja recente postura adotada evidencia uma melhor compreensão dos valores do modernismo. Também na produção escrita, principalmente o número 19 do ano de 1948 da revista *Arquitectura*, demonstrou alterações significativas, quer pela nova capa, na qual consta um edifício, uma árvore e o sol que, pelo grafismo e conteúdo evocava os esboços corbusianos, quer pela reintrodução de temas até então estagnados. Este número foi responsável pela reintrodução da arquitetura brasileira que constituiu uma importante base arquitetónica para diversos arquitetos modernos portugueses, incluindo Arménio Losa (1908-1988) e Cassiano Barbosa (1911-1998).



Fig. 60 - Capa do nº19 do ano de 1948 da revista *Arquitectura*

[103] - “O problema português da habitação” pelo Arquitecto Viana de Lima, in “ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos Porto: 1947-1952”, compilado por Cassiano Barbosa; desenhos de João Abel; fotografia de Fernandes Amorim, Porto, Edições Asa, 1972, pág. 25

[104] - Idem, ibidem, pág. 26

[105] - Idem, ibidem, pág. 26

[106] - Idem, ibidem, pág. 26

[107] - RIBEIRO, A.I. “Relembrando o Congresso de 48” in 1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948; Edição Ordem dos Arquitectos; 2008, pág. 29

[108] - RIBEIRO, A.I. “Relembrando o Congresso de 48” in 1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948; Edição Ordem dos Arquitectos; 2008, pág. 29

[109] - Idem, ibidem, pág. 29

Em 1947, para além de fundar as ICAT e de organizar o *I Congresso de Architectura*, Keil do Amaral assumiu a direção da revista *Arquitectura* onde publica o texto “Uma iniciativa necessária”^[110], fazendo adivinhar a sua ação no *Inquérito à Architectura Popular*, desenvolvido anos mais tarde.

O *Inquérito à Architectura Popular* foi financiado pelo Estado sendo que o principal motivo para o apoio e financiamento político foi o incentivo do uso da linguagem nacional na arquitetura. No entanto, Keil do Amaral e os restantes arquitetos modernos envolvidos no *Inquérito*, viram a oportunidade de demonstrar a inexistência de uma arquitetura portuguesa, promovendo desta forma a arquitetura moderna enquanto a mais adequada a utilizar.

Assim, os resultados do *Inquérito* divulgados em 1961, revelaram não existir um estilo verdadeiramente português, tendo Portugal tantas tradições quantas regiões. Mediante os dados recolhidos, a arquitetura popular verificou-se extremamente racionalista, fazendo uso dos materiais e das formas em função das condições topográficas, climatéricas e ambientais do local. Os arquitetos modernos demonstraram-se fascinados com o racionalismo inato presente na arquitetura tradicional portuguesa. No entanto, os arquitetos apreendem que a arquitetura nacional procurada pelo Estado não podia ser o resultado da fusão de elementos arquitetónicos de diversas partes do país conjugados numa só obra e sim a utilização adequada e lógica de cada elemento tradicional, como foi verificado com o *Inquérito*.

Interessa ainda referir a influência brasileira nas obras dos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, que é bastante perceptível no edifício Soares e Irmão (1955) no Porto, onde utilizaram os *brise-soleil* reguláveis semelhantes aos do edifício do Ministério da Educação e Cultura – Edifício Gustavo Capanema (1943), no Rio de Janeiro, Brasil, de Lúcio Costa, Óscar Niemeyer, entre outros e com a assessoria de Le Corbusier. A influência do arquiteto suíço é nítida, não apenas pela

[110] - AMARAL, K. “Uma iniciativa necessária” in *Arquitectura*, 2ª Série Ano XX, nº 14, Abril 1947

integração dos *brise-soleil* reguláveis mas também pelos princípios da arquitetura moderna²⁰ presentes no edifício.

Para além da revista *Arquitectura*, a arquitetura brasileira atingiu os arquitetos portugueses através de outras revistas, periódicos e livros como a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, publicada pela primeira vez no ano de 1930, que dedicou, em 1947, um número à arquitetura brasileira, e pelo livro *Brazil Builds*, publicado em 1943. O contacto direto com as obras e os arquitetos estrangeiros através de viagens foi também fundamental para a troca de ideias modernistas, que começou a evidenciar-se a partir dos anos 40 e sobretudo nos anos 50.

Na obra de Losa e Barbosa, essas ideias estão patentes na adoção do *brise-soleil*, como já foi referido, na utilização das formas curvas, muito utilizadas em escadas, quer interiores como exteriores ou na cobertura de duas águas invertidas como se irá verificar adiante com o estudo das moradias unifamiliares - Casas António Neves - que se estabelecem como caso de estudo desta dissertação.



Fig. 61 - Edifício Soares e Irmão (1955), Porto (Portugal)



Fig. 62 - Edifício Gustavo Capanema ou Ministério da Educação e Cultura (MEC) (1943), Rio de Janeiro (Brasil)



Fig. 63 - Pormenor dos *brise-soleil* do edifício Gustavo Capanema

20 - Os cinco pontos da arquitetura moderna (1926) consistem em:

1º - Planta livre: através de uma estrutura independente permite que as paredes não necessitem de exercer a função estrutural do edifício; 2º - Fachada livre: é possível graças à estrutura independente; 3º - Pilotis – sistema de pilares que elevam o edifício, permitindo que o rés-do-chão seja atravessado por automóveis e peões; 4º – Terraço-jardim: pretende transferir para a cobertura do edifício o solo que este ocupa; 5º – Janelas em fita: são possíveis graças à fachada livre e potenciam a relação entre o interior e o exterior.

3. CASAS ANTÓNIO NEVES DOS ARQUITETOS ARMÉNIO LOSA E CASSIANO BARBOSA

INTRODUÇÃO

Consideramos fundamental a abordagem efetuada anteriormente que se propõe situar, histórica e cronologicamente, a arquitetura que surge em Portugal, a partir dos finais do século XIX e na qual se insere a obra em estudo nesta dissertação. Para que seja possível o completo entendimento das Casas António Neves, dos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, construídas entre 1948 e 1957, é importante ter em consideração a situação política, económica e social no país, que, como se constatou, se constituiu conturbada devido à coincidência com o regime político autoritário denominado Estado Novo.

As Casas António Neves, construídas entre 1948 e 1957 para o mesmo cliente – António de Oliveira Neves – constituem um marco na arquitetura portuguesa do Movimento Moderno não apenas pela apropriação e adaptação de elementos modernos e pela audácia dos arquitetos em questão, que, em pleno regime fascista, lutaram pela divulgação e expansão de uma arquitetura moderna mas também pela inovação a nível espacial que se denota nas casas de Vila Nova de Gaia e de Vale de Cambra.

O facto de se aceder ao edifício, em Vila Nova de Gaia, pelo piso dos quartos, que corresponde também ao piso da garagem, demonstra a rutura significativa com os modelos habitacionais correntes.

Em Vale de Cambra a inovação da organização interna relaciona-se com a articulação dos espaços e a amplificação as zonas de comer e estar num único espaço. Também a sala do piso térreo, posteriormente fechada com vidro, demonstra a vontade de ultrapassar as premissas tradicionais do habitar.

As breves bibliografias apresentadas surgem, sobretudo, enquanto forma de contextualizar os autores da obra abordada em relação às suas vivências e influências, permitindo uma melhor compreensão das Casas António Neves.



Fig. 64 - Arménio Losa (1929)

BIOGRAFIAS DE ARMÉNIO LOSA (1908-1988) E CASSIANO BARBOSA (1911-1998)

Arménio Taveira Losa nasceu em Braga, a 28 de outubro de 1908, filho de Maria Rosa Taveira Losa e José Gonçalves Losa.

Frequentou o curso de Arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto que finaliza em 1932. Em 1935, casou com a escritora Ilse Lieblich Losa (1913-2006), de origem judaico alemã, com quem partilhava convicções políticas e culturais. A escritora e a família abandonaram a Alemanha em 1930, chegando a Portugal em 1934, sob o risco de serem colocadas, pela Gestapo, num campo de concentração devido à sua origem judia. O casal teve duas filhas: Margarida e Alexandra Lieblich Losa.

Em 1936 trabalhou com Rogério de Azevedo e com Januário Godinho. No entanto, exerceu grande parte da sua atividade profissional com Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues (1911-1998), com quem partilhou as ideias relacionadas com o Movimento Moderno e com quem viria a fundar a ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos - no Porto, em 1947.

Cassiano Barbosa de Abreu e Lima Lopes Rodrigues nasceu no Porto a 30 de dezembro de 1911. Concluiu o curso em Arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 1935.

Entre 1939 e 1945 Losa praticou a sua atividade enquanto Urbanista na Câmara Municipal do Porto tendo efetuado, entre muitos outros, o arranjo urbanístico na zona da Sé e o traçado da Rua de Ceuta, na qual constrói o Edifício Soares e Irmão (1950-1955).

A obra de Arménio Losa e Cassiano Barbosa estende-se pelo norte de Portugal, sobretudo no Porto, onde constrói a Fábrica das Sedas (1948) na Rua Monte dos Burgos, o bloco de habitação coletiva da Carvalhosa (1945-1950), diversas habitações unifamiliares, entre outras. No âmbito

desta dissertação é importante referir o conjunto de casas que projeta para António de Oliveira Neves. As casas são designadas Casa António Neves, sendo a primeira datada de 1948 e situada em Vila Nova de Gaia. As Casas António Neves posteriores, construídas em 1955 e 1957, localizam-se em Miramar e Vale de Cambra respetivamente.

Em 1948 participou ativamente no *I Congresso de Architectura* com a apresentação de três teses, *A Architectura e o Urbanismo*, *A Architectura e as novas Fábricas* e *Indústria e Construção*. Nelas corrobora as ideias da *Teoria da Fábrica Verde*, a importância da industrialização para a criação de novos materiais de construção e sua normalização, bem como a teoria de que a cidade deverá ser desenhada, para se adequar às novas soluções arquitetónicas, evidenciando a importância do urbanismo, pouco desenvolvido pelos arquitetos modernos portugueses.

A participação de Losa no *Congresso Internacional de Architectura Moderna* (CIAM) de 1953, refletiu-se nas suas obras posteriores e na sua ação enquanto teórico e divulgador do Movimento Moderno, mantendo uma constante atitude inventiva, com sentido plástico e fazendo uso da articulação funcional e da adaptação dos ideais modernos à realidade.

Em 1985 Arménio Losa afasta-se da vida profissional vindo a falecer anos mais tarde, a 1 de julho de 1988.

No mesmo ano, o trabalho de Cassiano Barbosa enquanto arquiteto foi reconhecido, tendo recebido uma medalha de mérito pelo seu desempenho. Dez anos mais tarde, a 22 de maio de 1998, falece no Porto.

CASA ANTÓNIO NEVES - VILA NOVA DE GAIA²¹

Ano de projeto/construção: 1948

Arquitetos: Arménio Losa e Cassiano Barbosa

Local: Rua Clube dos Caçadores, Vila Nova de Gaia, Portugal

Proprietário original: António de Oliveira Neves

A moradia, orientada a nascente-poente, desenvolve-se em três pisos que resolvem a pendente do terreno. O terreno é delimitado a nascente pela Rua Clube dos Caçadores e a poente pela Rua Soares dos Reis, sendo a sua pendente bastante acentuada. Quer os jardins como a própria Casa António Neves desenvolvem-se em patamares de forma a atenuar o declive do terreno.

O piso superior, à cota da Rua Clube dos Caçadores, corresponde ao piso da garagem, do acesso pedonal e dos quartos. A garagem é separada da entrada pedonal através de uma parede que permite encerrar a zona de estacionamento, sendo esta área coberta por uma laje de recorte curvilíneo que assenta em pilares de betão armado. A entrada no interior da moradia, a esta cota, é efetuada através de um hall de entrada bastante amplo com vista direta sobre a escada helicoidal e o hall de distribuição para os quartos. A escada, que permite a distribuição vertical pelos três pisos da casa, é embelezada com um mural do artista Augusto Gomes à semelhança do edifício Soares e Irmão na Rua de Ceuta, também ornamentado com um mural do mesmo artista. A conjugação da pintura com a arquitetura demonstra a vontade de Losa e de Barbosa em tentar conjugar as diferentes artes.

Um pequeno hall, separado por cortinas de fole do hall de entrada, faz a distribuição para os dois quartos e o quarto de banho. Estes são voltados a poente e uma varanda que percorre toda a fachada evidencia a relação com o exterior, já denotadas pelos amplos vãos abertos. Um quarto secundário, de vestir, acessível através de um dos quartos de dormir, tem acesso ao escritório, que por sua vez se liga ao hall de entrada.



Fig. 65 - Alçado nascente



Fig. 66 - Alçado poente

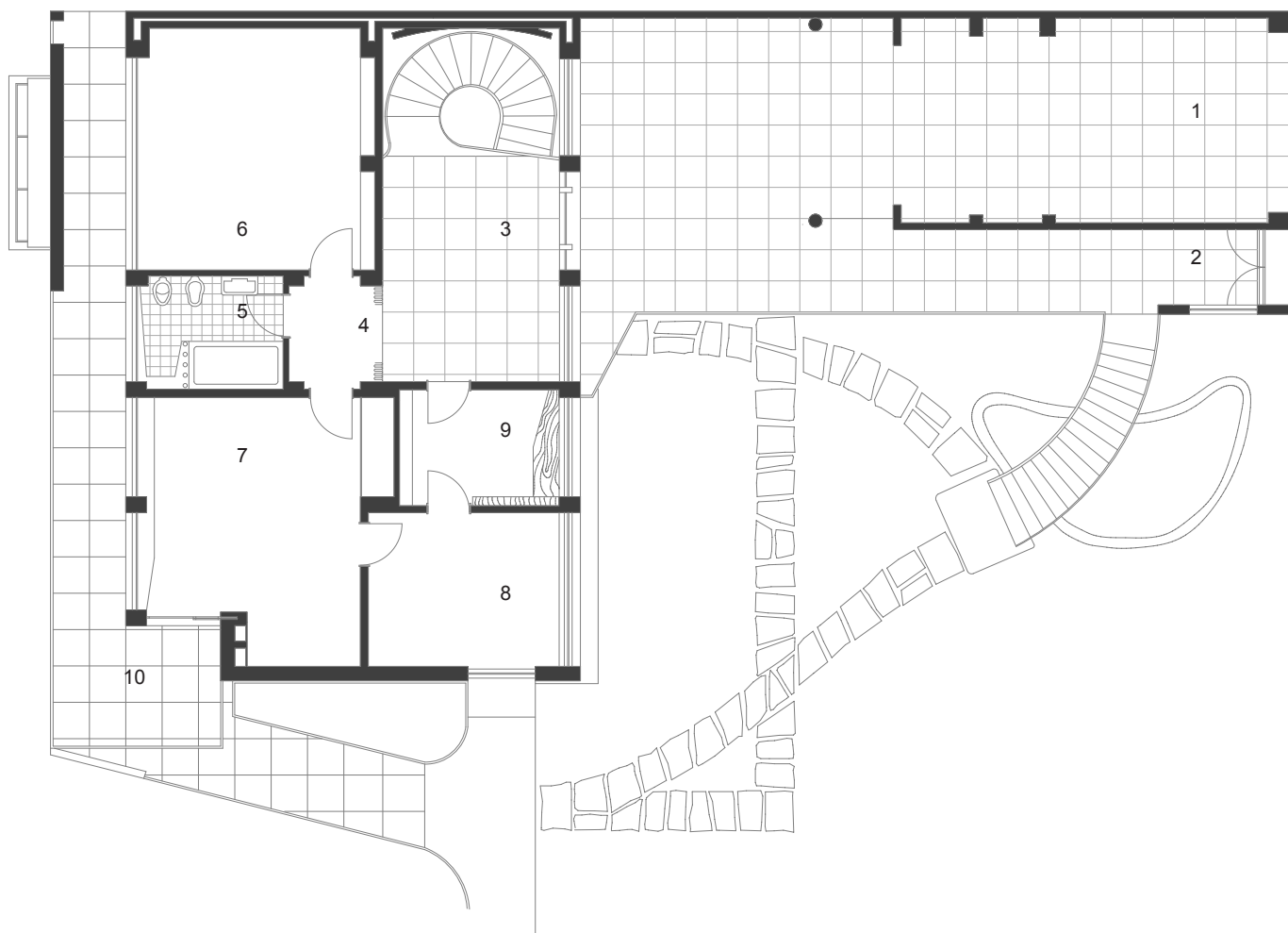


Fig. 67 - Escadas exteriores no alçado sul



Fig. 68 - Hall de entrada do piso 1

21 - Para mais informações acerca das memórias descritivas, plantas, cortes, alçados, originais, consultar os documentos no Anexo I. Todos os elementos desenhados presentes neste capítulo foram redesenhados pelo autor da dissertação, com as devidas alterações que se verificaram nas obras.



Casa António Neves - Vila Nova de Gaia

Piso 1



Fig. 69 - Pormenor da entrada pedonal

Legenda

- 1 - Garagem
- 2 - Entrada pedonal
- 3 - Hall de entrada
- 4 - Hall da zona de dormir
- 5 - Quarto de banho
- 6 - Quarto de dormir
- 7 - Quarto de dormir principal
- 8 - Quarto de vestir
- 9 - Escritório
- 10 - Varanda

O acesso ao piso inferior é possível pelo exterior, descendo as escadas semicirculares exteriores que desembocam no sinuoso espelho de água ou através das escadas interiores anteriormente referidas. Um hall de entrada semelhante ao do piso superior, com vista para as salas de estar e jantar envidraçadas, surge enquanto espaço de receção principal da casa. Este piso destina-se sobretudo aos espaços de estar, cozinha e serviços, apesar de existir um quarto de hóspedes, voltado a nascente e sul, com acesso direto ao exterior. O quarto de dormir e o quarto de banho que lhe é destinado são separados do hall de entrada através de um pequeno espaço de distribuição com um armário embutido. Devido ao acesso direto ao exterior através do quarto, esta zona pode funcionar de forma independente da restante casa.

As salas de estar e de jantar são voltadas a poente, com amplos vãos voltados para o jardim e uma varanda a todo o comprimento da fachada serve as salas, à semelhança do que ocorre no piso superior.

A cozinha e zona de serviços, com uma presença menos marcada no hall de entrada, desenvolvem-se por baixo da garagem e da entrada pedonal, sendo as suas fachadas voltadas a sul. Uma entrada de serviço permite o acesso direto dos jardins ao corredor que distribui para as diferentes zonas de serviços – quarto de costura, quarto de banho e quarto de dormir. As zonas de passagem, quando apresentam áreas generosas, são dotadas de armário e zonas de arrumação que rentabilizam o espaço.



Fig. 70 - Sala de jantar situada no piso 0



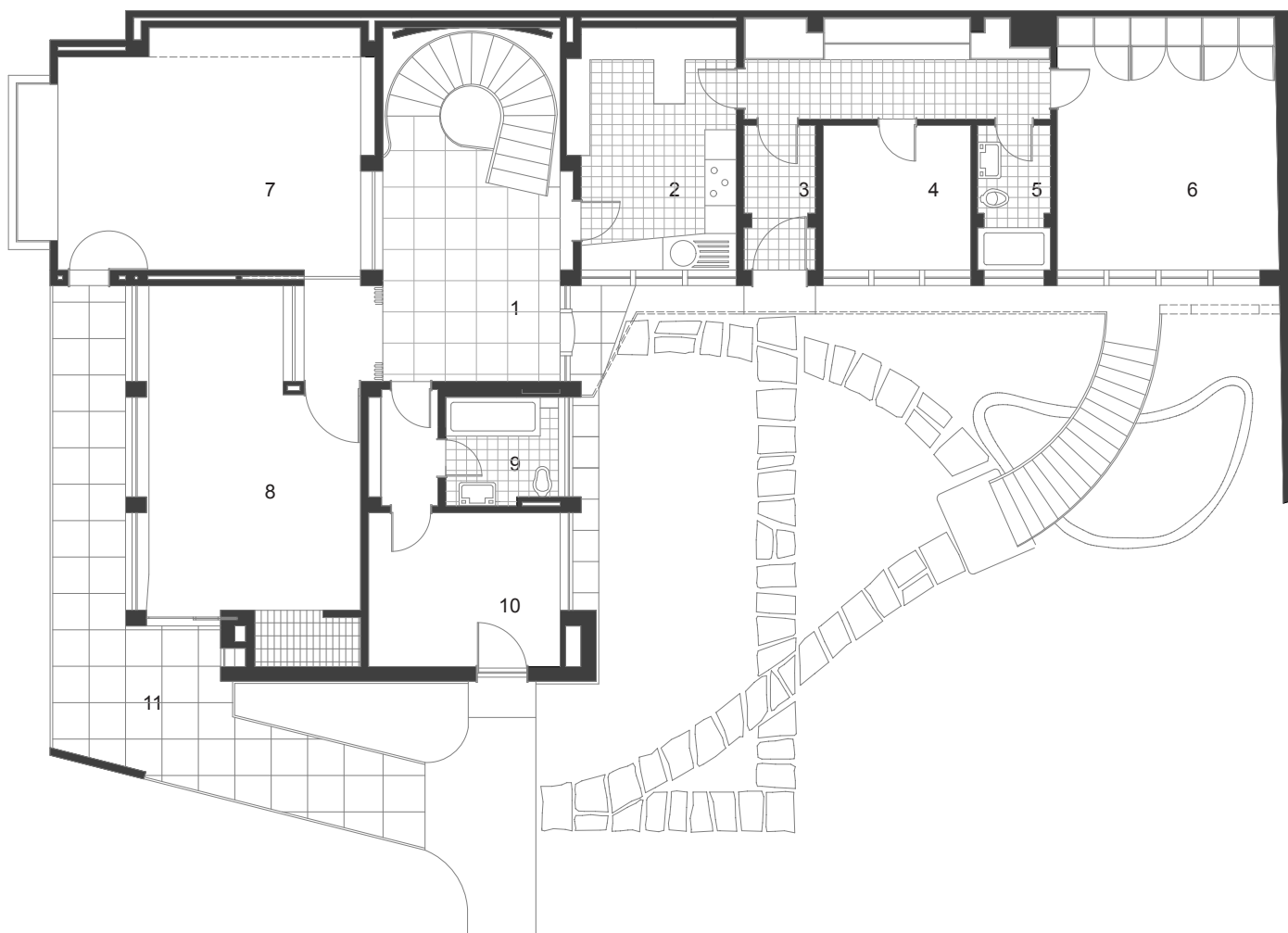
Fig. 71 - Sala de estar situada no piso 0



Fig. 72 - Escadas helicoidais



Fig. 73 - Pormenor do mural de Augusto Gomes



Casa António Neves - Vila Nova de Gaia
Piso 0



Fig. 74 - Escadas semicirculares exteriores e espelho de água

Legenda

- 1 - Hall de entrada
- 2 - Cozinha
- 3 - Entrada de serviço
- 4 - Quarto de costura
- 5 - Quarto de banho de serviço
- 6 - Quarto das empregadas.
- 7 - Sala de jantar
- 8 - Sala de estar
- 9 - Quarto de banho do quarto de hóspedes
- 10 - Quarto de hóspedes
- 11 - Varanda

O piso inferior destina-se sobretudo a arrecadações. No entanto, apresenta um hall de entrada, sendo o acesso efetuado a nascente. Uma sala envidraçada, ligeiramente recuada em relação aos pisos superiores mas também voltada a poente constitui o espaço de eleição deste piso. Um espaço exterior coberto surge enquanto extensão da sala.

A Casa António Neves em Vila Nova de Gaia, assim como a de Miramar, pertencem, atualmente, à família Neves. Foi, portanto, bastante interessante e relevante para o desenvolvimento da dissertação ter a oportunidade de conversar com a filha do proprietário original e com as suas netas, que manifestaram interesse em descrever o processo de construção das casas, a relação entre os arquitetos e o cliente e todo o processo inerente à construção da casa e do seu habitar pela família Neves.



Fig. 75 - Sala do piso -1



Casa António Neves - Vila Nova de Gaia
Piso -1

Legenda

- 1 - Hall de entrada
- 2 - Arrecadação
- 3 - Sala de estar
- 4 - Zona de estar coberta



Fig. 76 - Espaço exterior da sala do piso -1



Alçado nascente - Vila Nova de Gaia



Alçado sul - Vila Nova de Gaia



Alçado poente - Vila Nova de Gaia

CASA ANTÓNIO NEVES - MIRAMAR

Ano de projeto/construção: 1955

Arquitetos: Arménio Losa e Cassiano Barbosa

Local: Rua Professor Egas Moniz, Miramar, Portugal

Proprietário original: António de Oliveira Neves

A moradia, orientada a norte-sul, desenvolve-se em apenas um piso, uma vez que se destinava a uma casa de férias, sendo ocupada apenas em julho, agosto e setembro²². Pressupomos que as áreas mais contidas se deve à sua ocupação sazonal.

A entrada principal efetua-se a sul, pela Rua Professor Egas Moniz, através de um pequeno espaço ajardinado que conduz à zona de entrada, que se cria a partir de um espaço rebaixado, adequando-se à escala humana. No interior, o hall de entrada era separado das zonas comuns por um pórtico de madeira escura com cortinas venezianas de verga fina. Atualmente, com o intuito de tornar o espaço mais fluido, a cortina foi suprimida, mantendo-se o pórtico, o que não retira, porém, o caráter de espaço de receção ao hall.

As salas de estar e de jantar, à esquerda da entrada, são separadas pela lareira em granito, que permite criar a distinção entre os espaços, dotando-os da privacidade necessária. Na sala de estar, a ampla janela a toda a largura permite uma vista desafogada sobre o jardim e a rua. A sala de jantar, que se estabelece como um espaço mais recatado, tem acesso direto a um espaço de refeições contíguo à cozinha e com acesso ao exterior.

Do hall de entrada é ainda possível aceder à zona dos quartos que se distribuem ao longo de um corredor com um armário embutido, permitindo a rentabilização do espaço de circulação, pormenor também verificado na Casa de Vila Nova de Gaia. O corredor possui ainda duas claraboias, que se destacam do teto revestido a madeira escura, permitindo a entrada de luz natural no espaço interior. O quarto de banho serve os quatro quartos, três deles distribuindo-se pela fachada principal, permitindo a marcação das janelas altas que o caracterizam. O quarto espaço de dormir volta-se a nascente e possui uma portada em madeira envernizada que contraste com as paredes interiores.

22 - Informação recolhida através da conversa com Sara Moura Neves, neta de António Neves.



Fig. 77 - Alçado sul



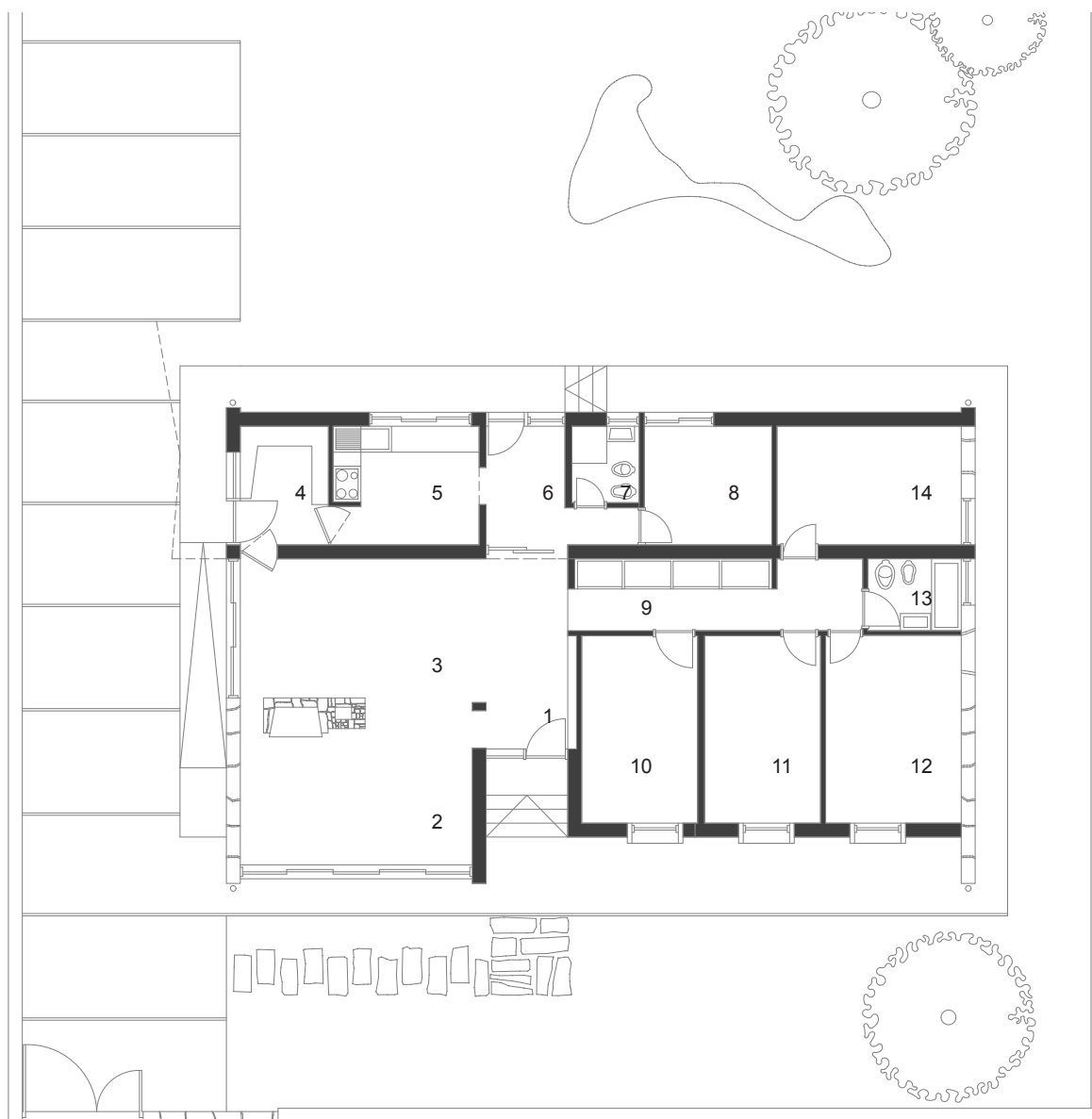
Fig. 78 - Alçado nascente



Fig. 79 - Alçado norte



Fig. 80 - Alçado poente



Casa António Neves - Miramar

Legenda

- 1 - Hall de entrada principal
- 2 - Sala de estar
- 3 - Sala de jantar
- 4 - Copa
- 5 - Cozinha
- 6 - Hall de entrada de serviço
- 7 - Quarto de banho de serviço
- 8 - Quarto da empregada
- 9 - Corredor de distribuição para os quartos
- 10, 11, 12 e 14 - Quartos
- 13 - Quarto de banho



Fig. 81 - Anexo que se constitui como casa de hóspedes

A norte encontram-se as zonas de serviços, acessíveis do exterior através de uma porta idêntica à principal, onde um pequeno hall independente da restante casa distribui para a cozinha, quarto de dormir da empregada e o quarto de banho de serviço.

No exterior, no terreno a norte da casa, estende-se um amplo jardim que alberga a casa de hóspedes, de construção posterior. Daí é possível observar as fachadas nascente e poente em granito aparente, que contrastam com as fachadas norte e sul revestidas a reboco pintado de branco. As caixilharias das janelas são de madeira, assim como as portas. Originalmente as portas de entrada eram pintadas de cores fortes, como amarelo, vermelho e azul.

As águas inclinadas do telhado e o uso do granito aparente na fachada remetem para um retrocesso na linguagem moderna empregada na Casa de Vila Nova de Gaia, como a perda da curva na fachada e nas escadarias. No entanto, pela subtilidade das soluções encontradas na articulação dos espaços, sobretudo os interiores, a casa revela-se bastante interessante e demonstra que as premissas modernistas não foram abandonadas.



Fig. 82 - Anexo

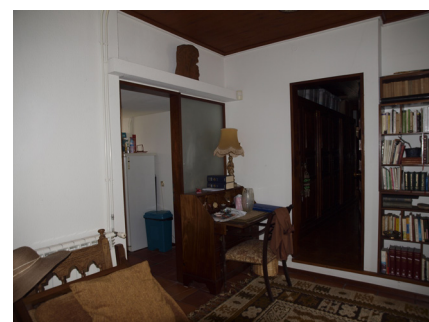


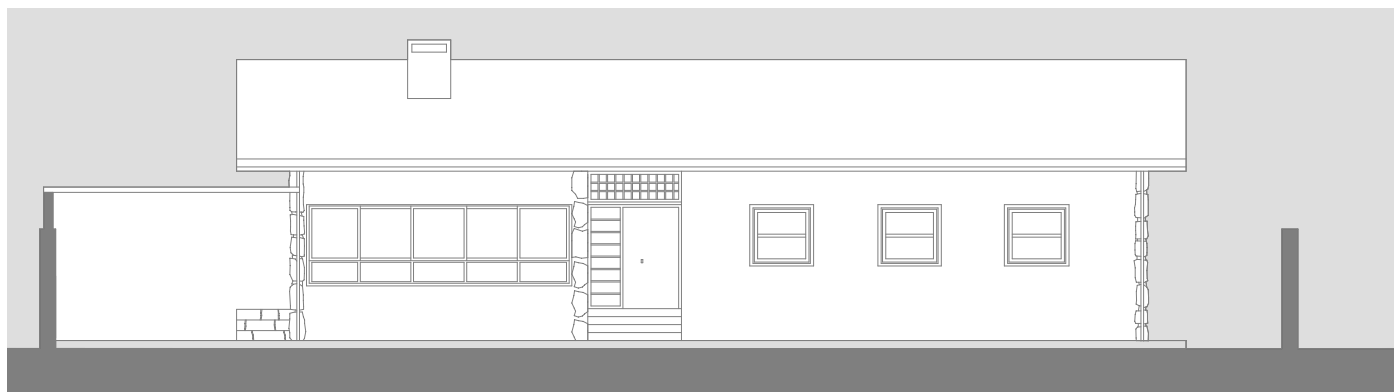
Fig. 83 - Hall de entrada e distribuição para zona de serviços e quartos



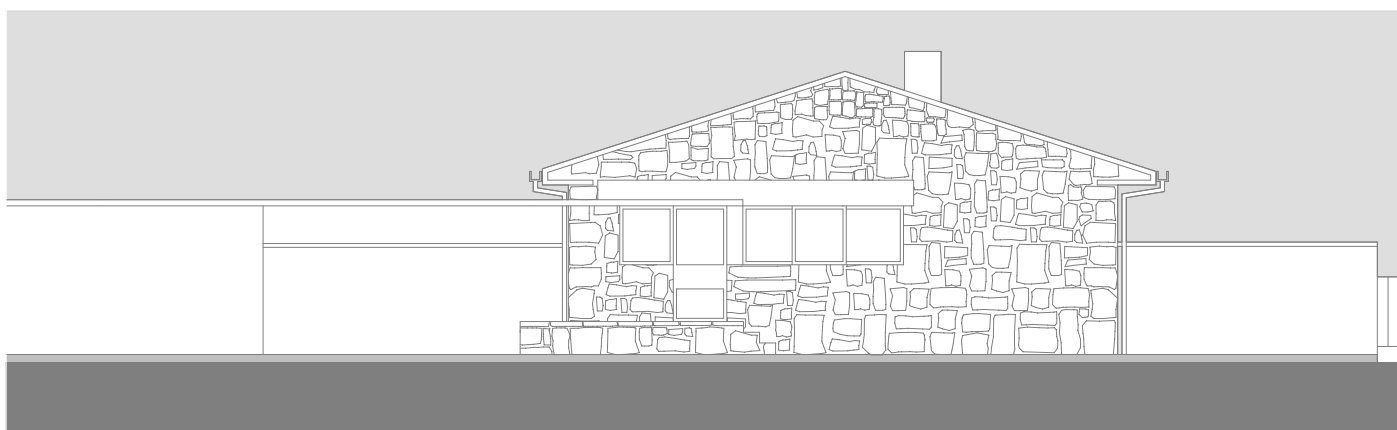
Fig. 84 - Sala de estar



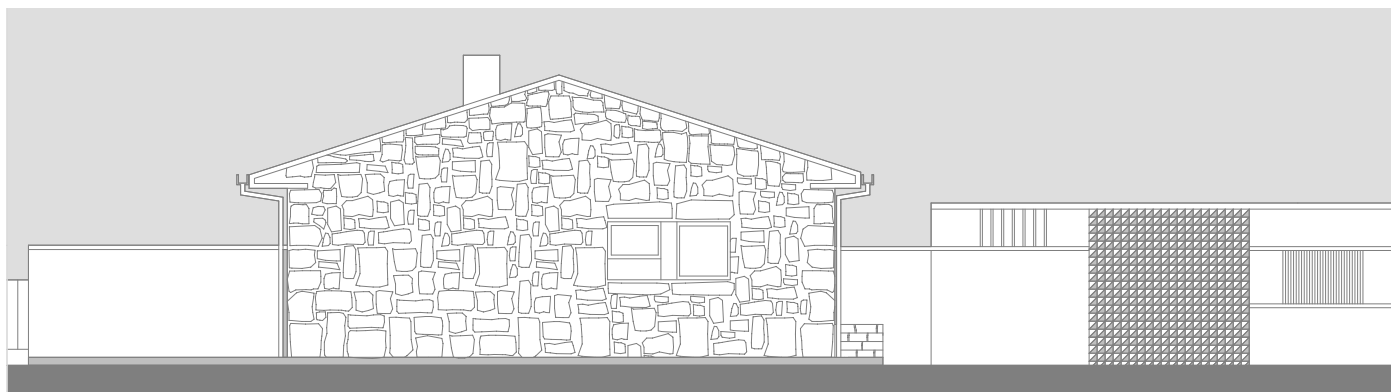
Fig. 85 - Cadeirão desenhado por Losa e Barbosa



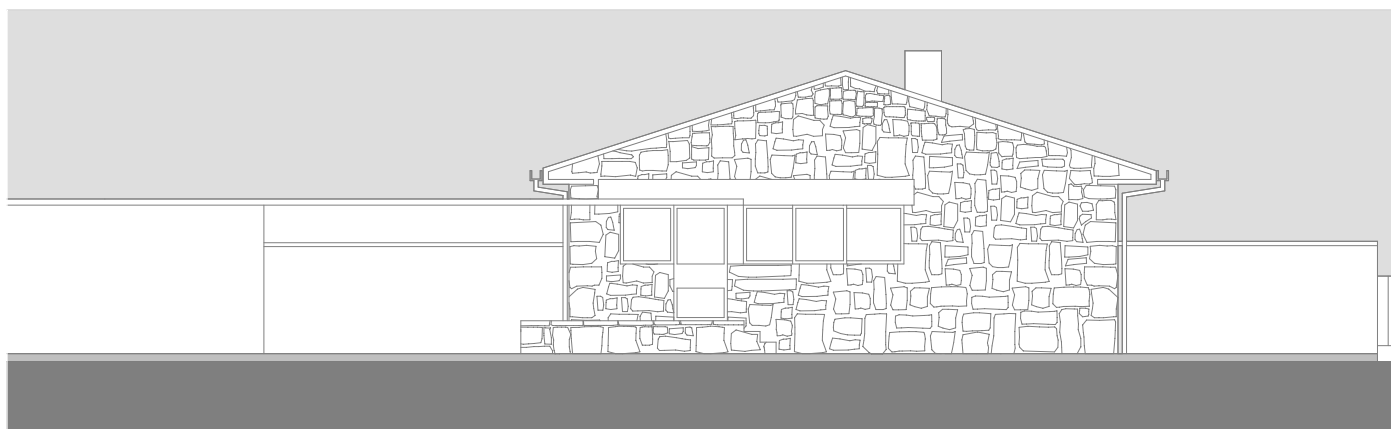
Alçado sul - Miramar



Alçado norte - Miramar



Alçado nascente - Miramar



Alçado poente - Miramar

CASA ANTÓNIO NEVES - VALE DE CAMBRA

Ano de projeto/construção: 1957

Arquitetos: Arménio Losa e Cassiano Barbosa

Local: Estrada Nacional 224 – Baralhas, Vale de Cambra, Portugal

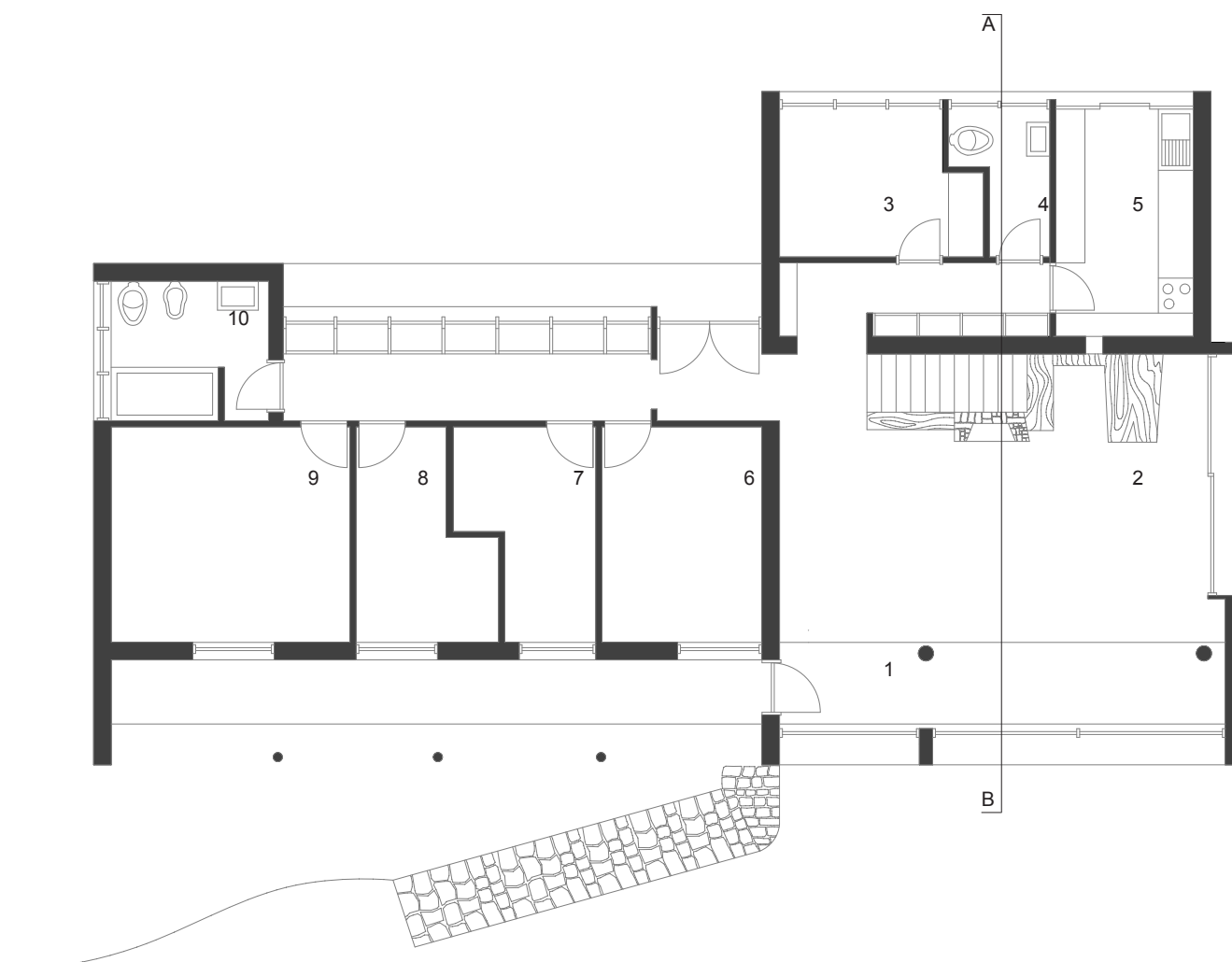
Proprietário original: António de Oliveira Neves

À semelhança da casa de Miramar, a casa de Vale de Cambra também se destinava a casa de férias. Orientada a norte e sul, desenvolve-se sobretudo num piso, sendo o piso inferior destinado a arrumação e a uma sala exterior, posteriormente fechada com vidro, de uma forma que supomos semelhante a Vila Nova de Gaia.

No piso de entrada, ligeiramente sobrelevado para permitir a criação da sala exterior e de forma a adaptar-se ao desnível do terreno, encontra-se a sala de estar, que serve como espaço de receção da casa, voltada a sul, com grandes vãos que permitem uma vista privilegiada sobre a cidade. Percetível nos cortes, constatamos que, entre as janelas da sala de estar e a sua bandeira, existe uma estrutura perfurada, sustentada por delgados pilotis de cor amarela. Apesar de existir uma entrada na fachada norte, percebemos, através de conversas com os antigos proprietários e os próprios vizinhos, que se destinava a uma entrada secundária. A sala de estar funde-se com a sala de jantar, que se desenvolve perto da lareira de granito e das escadas de acesso ao piso inferior. Apesar da iluminação generosa da sala de estar, uma grande janela com uma pequena varanda volta-se a nascente, com vista para o terreno. Na sala está presente a inovação ao nível espacial pela união dos espaços de comer e de estar, detalhe que não se verifica completamente em Miramar.

Os quatro quartos são voltados para a fachada principal, a sul e distribuem-se ao longo de um corredor que apresenta armários embutidos de cor branca. Um quarto de banho, localizado no final do corredor e voltado a poente, serve os quartos.

A área destinada a serviços – cozinha, quarto de dormir e quarto de banho de serviço – voltam-se a norte, para o alçado do tardoz.



Casa António Neves - Vale de Cambra²⁰

Piso 0

Legenda

- 1 - Entrada e sala de estar
- 2 - Sala de jantar
- 3 - Quarto da empregada
- 4 - Quarto de banho de serviço
- 5 - Cozinha
- 6, 7, 8 e 9 - Quartos
- 10 - Quarto de banho

Neste piso, os materiais utilizados no pavimento da sala e do corredor são a madeira, presente também na mesa de jantar e nos bancos. O granito é utilizado nas escadas, na sua guarda e na lareira. As paredes são todas rebocadas e pintadas de bege, com exceção dos quartos de banho e da cozinha que, tanto no pavimento como nas paredes utiliza o azulejo. Nos quartos o material escolhido para o pavimento é o tijolo de 4 cm.

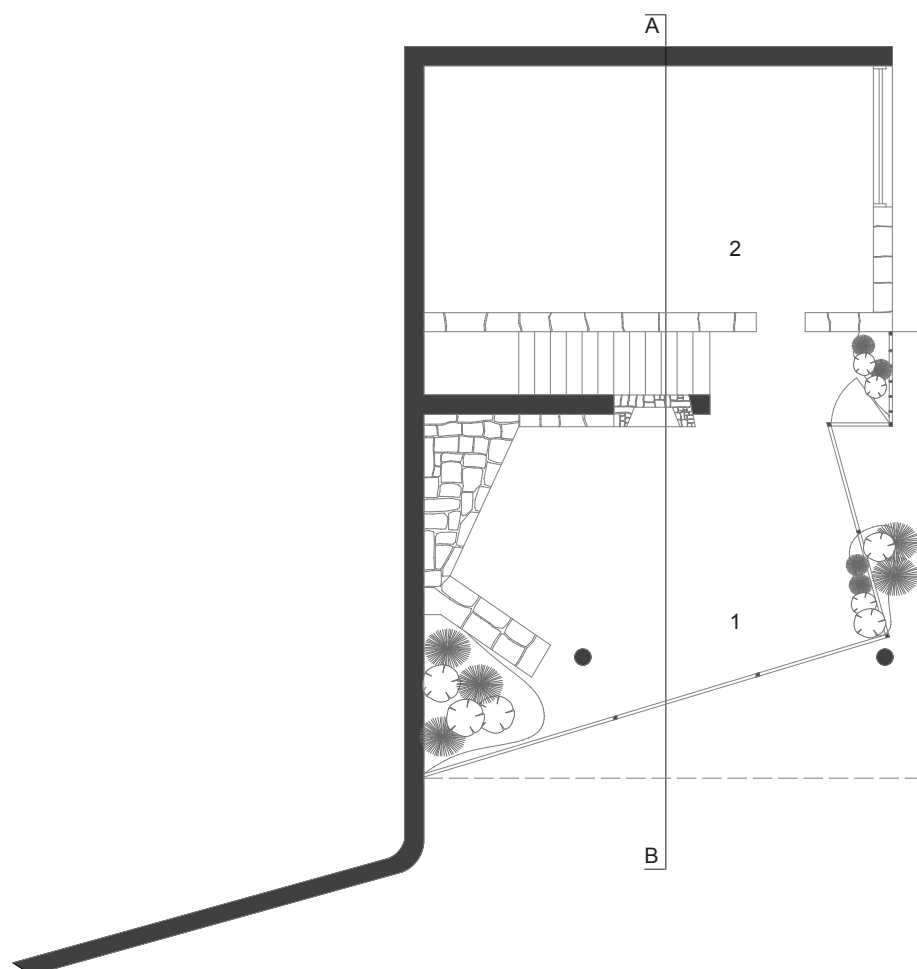
No piso inferior desenvolve-se a sala exterior que posteriormente foi fechada com vidro. Pela análise das plantas originais observou-se a presença de um banco, que presumimos que fosse de granito aparente, que consideramos relevante representar no redesenho da planta²³.

Este espaço, sem dúvida bem pensado e conseguido, conjuga diferentes materiais que no conjunto proporcionam uma dinâmica especial. A parede de granito que faz a rampa de acesso ao piso superior e de muro de suporte dobra para o interior da sala, fazendo a parede poente. Também a escada e lareira são de granito, contrastando com as restantes paredes, rebocadas, pintadas de amarelo claro. Os pilotis presentes no piso superior surgem neste espaço pintados com a mesma cor. No pavimento os arquitetos optam pelo uso da marmorite de uma forma *sui generis*, separando a marmorite de cor amarela da marmorite vermelha através de uma guia metálica.

Na fachada, Losa e Barbosa empregam de novo a cor de uma forma audaz, sobretudo nos pilotis do varandim dos quartos e nas caixilharias de madeira, que pintam de vermelho vivo. O sistema de sombreamento utilizado são as portadas de madeira em gelosia²⁴ da mesma cor.

23 - Os elementos apontados como inexistentes nas plantas originais são reproduzidos, numa forma aproximada à que nos foi relatada, para que desta forma se possa ter uma melhor percepção do espaço.

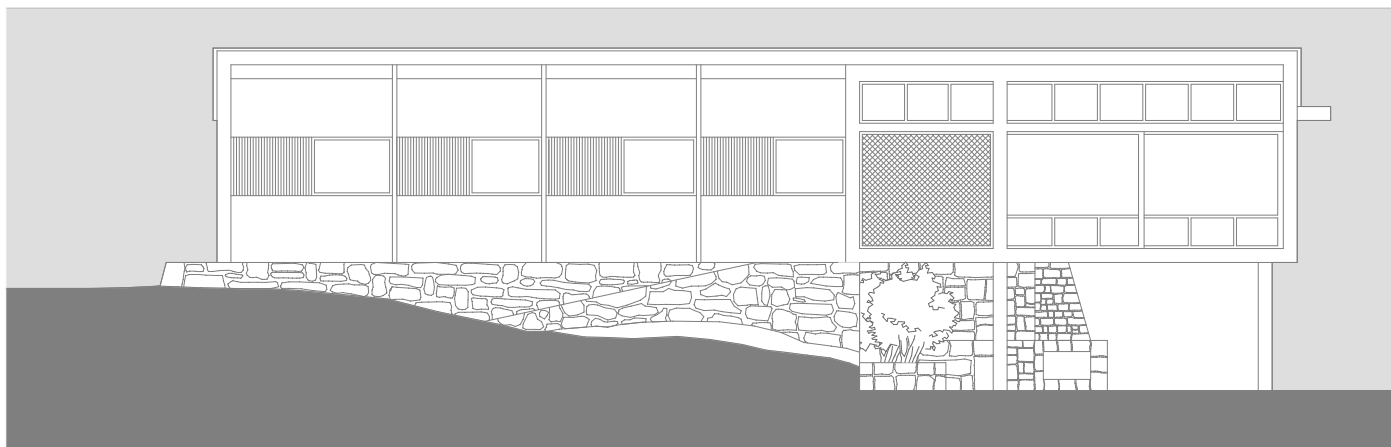
24 - Gelosia é uma grade de fasquias de madeira colocadas no vão de portas ou janelas que protege da luz solar e do calor. Permite aumentar a privacidade, impedindo a visibilidade para o interior e o arejamento, devido às fasquias de madeira.



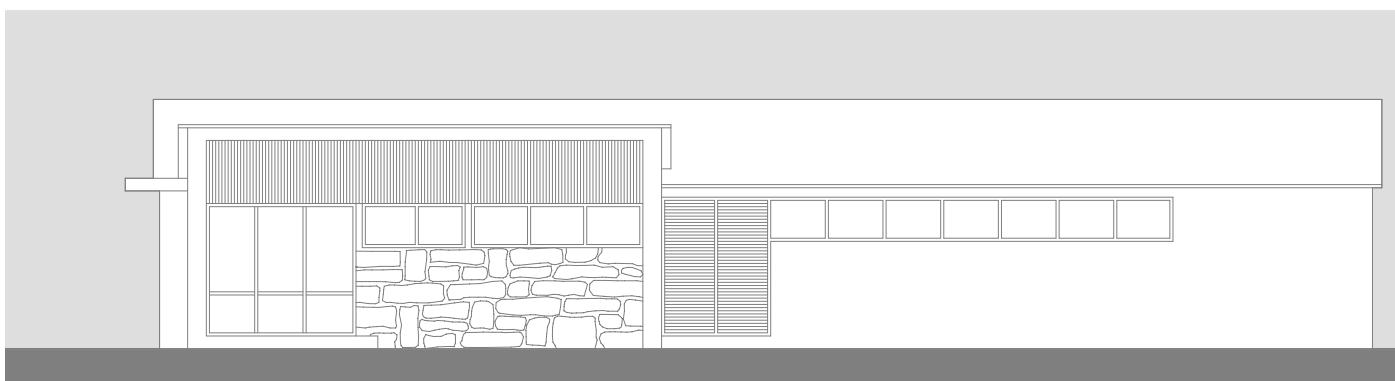
Casa António Neves - Vale de Cambra
Piso -1

Legenda

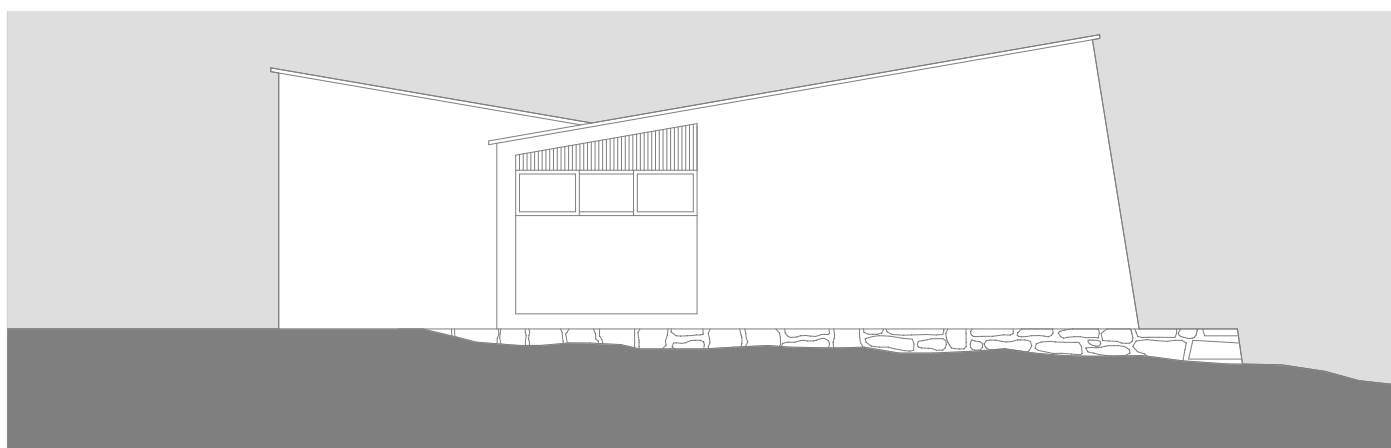
- 1 - Sala de estar do piso inferior
- 2 - Arrecadação



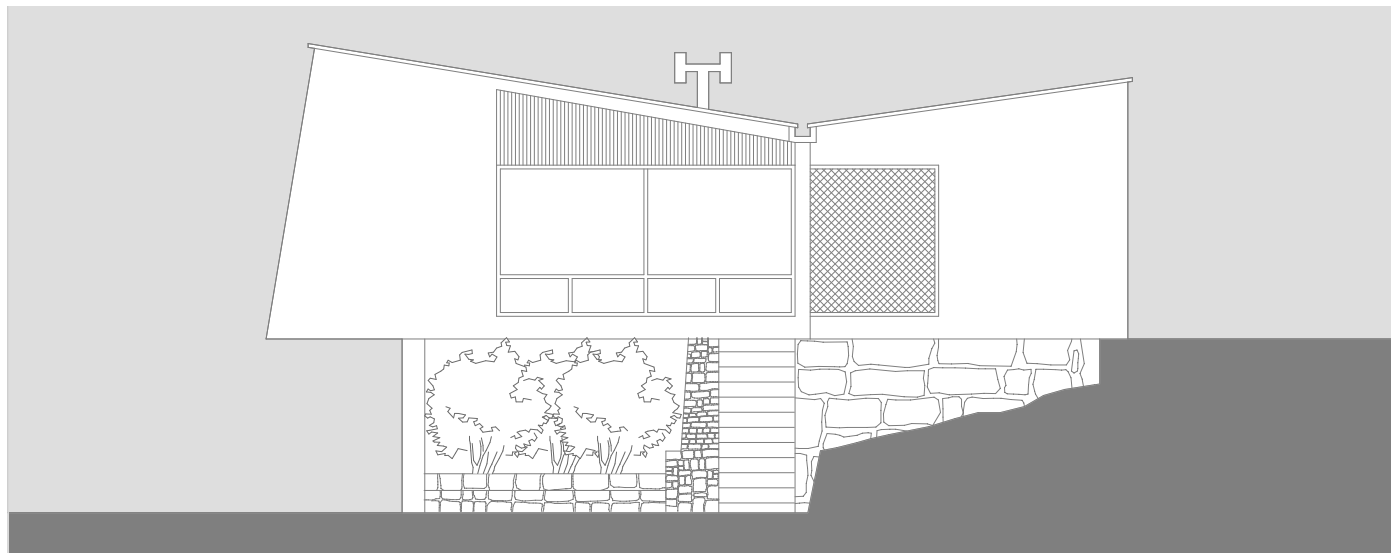
Alçado sul - Vale de Cambra



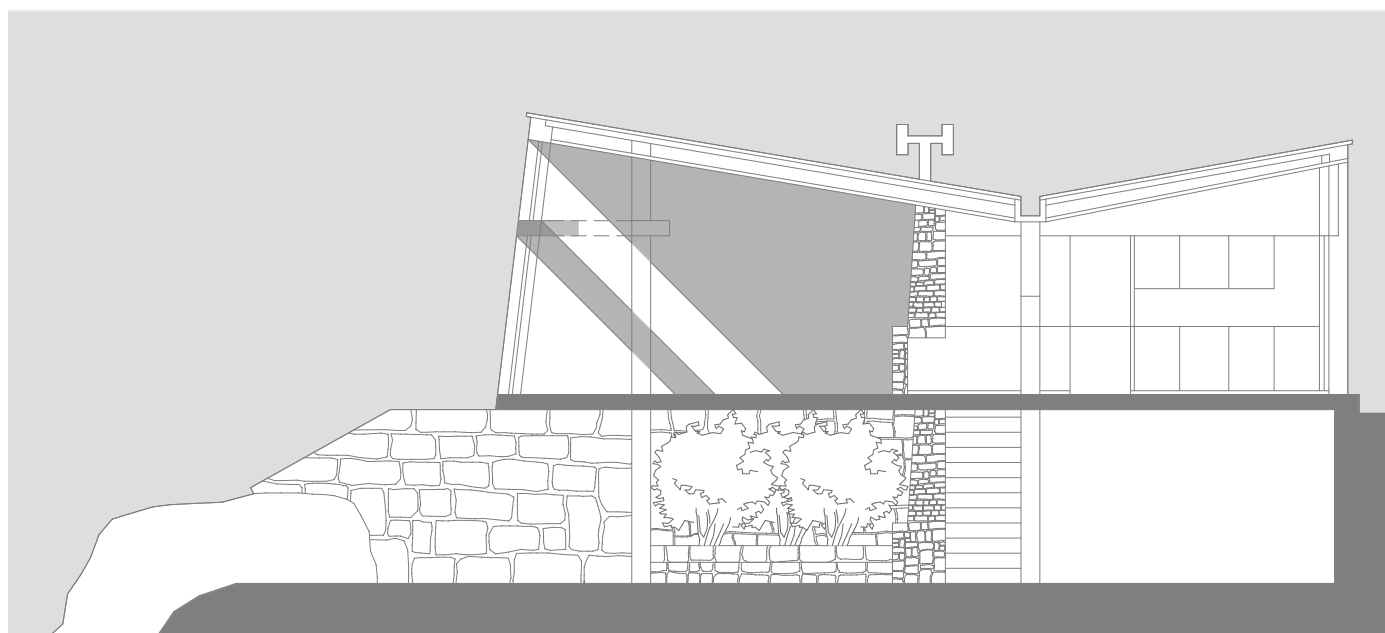
Alçado norte - Vale de Cambra



Alçado poente - Vale de Cambra



Alçado nascente - Vale de Cambra



Corte A-B - Vale de Cambra

CONCLUSÃO

Perante a anterior apresentação das Casas António Neves, é possível constatar que, apesar de Arménio Losa e Cassiano Barbosa se assumirem enquanto arquitetos modernistas, resistindo à censura do Estado Novo, ainda persistem algumas dúvidas em relação à nova linguagem adotada. A integração de elementos modernistas de influência estrangeira, sobretudo brasileira, é visível nos recortes curvilíneos encontrados em alguns elementos – laje da garagem, espelho de água, escadas helicoidais interiores, escadas exteriores, hall do Piso 0 com reentrância curva onde se encontra a iluminação e nos percursos dos jardins da Casa de Vila Nova de Gaia. Também na moradia de Vale de Cambra são evidenciados elementos de clara influência brasileira, nomeadamente a cobertura invertida que é utilizada pela primeira vez no conjunto de Casas António Neves.

No entanto, apesar de datar de 1955 e se localizar em termo cronológicos entre as Casas de V.N. Gaia e Vale de Cambra, a moradia em Miramar transmite um certo afastamento dos princípios modernos. O próprio uso do granito induz-nos para uma retoma dos materiais construtivos tradicionais, em que a pedra tinha grande destaque. Em termos espaciais é mais ousada, aproximando-se de novo do modernismo, ao unir as salas de estar e de jantar, separando-as uma lareira de granito. Em relação ao seu estado de conservação, após a visita a cada uma das Casas, constatamos que todas necessitam de uma intervenção. Em Vila Nova de Gaia e Miramar, verificam-se anomalias sobretudo ao nível das caixilharias, alguma deterioração na fachada e em gradeamentos metálicos e algumas irregularidades no pavimento interior.

Na Casa de Vale de Cambra verificamos, sobretudo, uma drástica alteração ao nível da composição e dos materiais da fachada. Posteriormente fomos informados que tais alterações se estendiam para o interior, modificando a organização espacial original, descaracterizando, desta forma, a moradia.



Fig. 86 - Pormenor da cobertura curvilínea da garagem da Casa António Neves de Vila Nova de Gaia



Fig. 87 - Hall de entrada do piso 0 com reentrância curva na Casa António Neves em Vila Nova de Gaia



Fig. 88 - Cobertura invertida na Casa António Neves em Vale de Cambra



Fig. 89 - Caixilharia danificada na Casa António Neves em Vila Nova de Gaia



Fig. 90 - Parede exterior deteriorada na Casa António Neves em Vila Nova de Gaia



Fig. 91 - Guarda metálica deteriorada na Casa António Neves em Vila Nova de Gaia

Perante o estado de conservação das Casas, sobretudo a de Vale de Cambra cuja identidade se foi perdendo ao longo das transformações sofridas, consideramos pertinente efetuar um estudo acerca de métodos e critérios de intervenção no património arquitetónico. Ainda que se comprove a necessidade de intervenção nas três Casas, consideramos fulcral canalizar os estudos e conclusões retiradas para propor a intervenção na Casa de Vale de Cambra.

As primeiras considerações acerca da intervenção no património arquitetónico são realizadas sobretudo ao nível teórico, permitindo-nos assimilar as diversas teorias existentes. De seguida, propomos a elaborar um estudo para a intervenção no edifício no sentido de recuperar a sua identidade original e fazendo um esforço para o adequar às atuais premissas do habitar.

4. INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO

INTRODUÇÃO

Como foi anteriormente referido, após uma análise do estado de conservação das Casas António Neves, consideramos necessária uma abordagem às diversas formas de intervir no património edificado com o intuito de propormos algumas alterações na Casa de Vale de Cambra. Assim, após a compreensão das premissas que diversos autores estabelecem sobre o tema, estaremos mais habilitados para apresentar uma proposta coerente.

A abordagem ao património arquitetónico demonstra-se fundamental para o desenvolvimento da dissertação, não apenas como forma de introduzir as possíveis intervenções no edificado mas sobretudo enquanto forma de sensibilizar e apelar para que esta seja justa, consciente e coerente. Para que estas condições sejam cumpridas é fundamental o estudo apropriado das teorias de intervenção no património, reunidas no presente capítulo.

Antes de introduzirmos as diversas teorias do restauro, que se desenvolveram sobretudo desde o século XIX até aos dias de hoje, é importante reter que a noção de património sofreu alterações no seu significado ao longo do tempo. Como refere Françoise Choay^[111], a ideia de património “continua a alterar-se em conformidade com as diferenças de cultura, políticas, sociais e económicas que separam épocas, países e regiões, e que se sucedem inerentes ao desenvolvimentos dos processos históricos”^[112]. Assim, a condição de património passou a compreender diversas manifestações culturais que representam valores que estabelecem vínculos com o passado, “dando assim coerência a um mundo em constante transformação, (...) legitimando a sua afirmação como entidade única, original e autónoma”^[113].

Atualmente, a noção de património atinge um conjunto de conteúdo tão abrangente que se transforma “numa categoria aberta, não só à assimilação de novos conteúdos, configurações e significados, mas também à reestruturação dos consolidados pela tradição, sendo hoje atribuída a formas particulares de arquitectura (erudita, popular e corrente), artesanato, paisagem, cidade (...)”^[114] entre outros.

É necessário ter a noção que a intervenção no património arquitetónico, seja restauro, reabilitação ou conservação, enquanto forma de honrar e

[111] - CHOAY, F.; “Património e mundialização”, trad. Paula Seixas, S.I., Licorne, 2005

[112] - Idem, ibidem, pág. 9

[113] - Idem, ibidem, pág. 9 e 10

[114] - Idem, ibidem, pág. 10

preservar o trabalho de arquitetos, artistas e artesãos de tempos remotos, surge como uma tarefa delicada que deverá ter em conta diversos fatores, nomeadamente a contextualização histórica, arquitetónica, social, urbana, os métodos construtivos utilizados outrora, entre outros.

De facto, até ao século XVIII, data em que surge “uma ideia de restauro mais próxima do seu moderno significado”^[115], restaurar significava reutilizar uma construção disponível, recuperando-a e renovando-a de acordo com arquétipos disponíveis em termos arquitetónicos e construtivos, tendo havido, nos séculos XVI e XVII, a reutilização e recriação arquitetónica com base em modelos clássicos. No entanto, “em termos históricos, (...) é habitual referir o Renascimento italiano como a primeira etapa na construção dos actuais parâmetros que informam a teoria da conservação”^[116], tendo sido de influência papal a liderança e controlo dessas premissas.

A partir do século XVIII, com o despontar de uma nova mentalidade crítica e científica que permitiu estabelecer a fronteira entre o presente e o passado histórico, surgem as primeiras ideias do restauro próximas do que se considera o restauro moderno.

A Revolução Francesa é considerada, por alguns estudiosos, como o momento da formação de leis para a salvaguarda do património e enquanto matriz do conjunto de ideias que dará início ao conceito de restauro moderno. De facto, medidas legais são estabelecidas enquanto forma de deter o vandalismo, de carácter iconoclasta, que surgiu após a Revolução Francesa. Essa necessidade de gestão do edificado, com o intuito de minimizar a perda de monumentos franceses, conduz Mirabeau e Talleyrand a propor a *Commission des Monuments*, em 1790, que se propunha a “classificar (...) as diferentes categorias de bens recuperados pela nação. De seguida, cada categoria é ela própria inventariada e é relatado o estado dos bens que a compõem (...). Finalmente e sobretudo, antes de qualquer decisão sobre o seu destino futuro, os bens são protegidos e provisoriamente colocados fora do circuito, seja pelo seu reagrupamento em “depósitos” protegidos seja pela colocação de selos, nomeadamente no caso dos edifícios”^[117].

[115] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 36

[116] - Idem, ibidem, pág. 35

[117] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 88

Face à ação das Comissões revolucionárias, que se traduz em dois momentos distintos, sendo o primeiro a “transferência para a nação dos bens do clero, da coroa e dos emigrantes”^[118] e o segundo, a destruição de uma parte desses bens a partir de 1791, a atitude de Mirabeau e Talleyrand permite atenuar os efeitos desse processo destruidor. Porém, dá origem a um tipo de preservação a que Françoise Choay^[116] designa *museificação* que consiste em preservar determinado objeto de forma tão desenquadrada e alienada do que o rodeia que acaba por perder o seu valor histórico e sentimental.

Relativamente à classificação e gestão do património, Ludovic Vitet, enquanto *Inspecteur des Monuments Historiques*, assume, em 1831, a reestruturação do *Service de la Conservation des Monuments Historiques*, tendo o seu trabalho sido continuado a partir de 1834 por Prosper Mérimée.

O aparecimento de uma nova sensibilidade e mentalidade em relação ao património histórico está ligado à Revolução Industrial e pelo despoletar do Movimento Moderno. Apesar das tradições serem postas em causa pela modernidade, adquiriu-se a noção do valor que se perde ao serem destruídos monumentos históricos. Surgiu assim a necessidade de manter contacto com os testemunhos do passado, ainda que, em termos de linguagem arquitetónica, o Movimento Moderno tenha vindo a evidenciar uma rutura face às tradições.

[118] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 86

[116] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000

AS TEORIAS DE EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC (1814-1879) E JOHN RUSKIN (1819-1900)

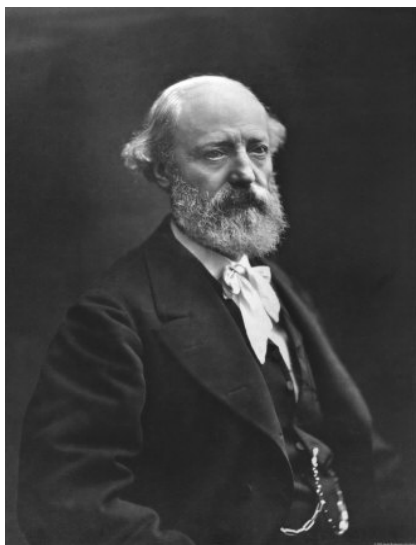


Fig. 92 - Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)

Entre 1830 e 1870, “quando a noção de monumento se consolida e se reconhece o seu valor enquanto documento histórico”^[119], convivem duas teorias antagónicas da restauração de monumentos – a francesa, de Eugène Viollet-le-Duc – e a inglesa, de John Ruskin. “Formuladas e defendidas por duas figuras paralelas no tempo, mas de formação, pensamento e sensibilidade opostas”^[120] e oriundos de diferentes ambientes culturais, também as suas posições divergiram. Ambos os autores vão dirigir as suas atenções para o estilo gótico, o que constituirá um passo importante na proteção dos respetivos monumentos.

EUGÈNE VIOLLET-LE-DUC (1814-1879) E O RESTAURO ESTILÍSTICO

Eugène Viollet-le-Duc, nascido em Paris (França) a 27 de janeiro de 1814, foi arquiteto e um dos primeiros teóricos da preservação do património histórico. Estudou na École de Beaux-Arts de Paris, não tendo concluído os estudos devido ao carácter arquitetónico fechado com que era encarado o ensino. A sua carreira traduziu-se, sobretudo, na área do restauro, sendo o responsável pelo desenvolvimento do restauro filológico²⁵. Faleceu a 17 de setembro de 1879 em Lausanne (Suíça).

Interpretando a arquitetura de uma forma racionalista, admitiu o valor documental dos edifícios do passado pelo que a sua teoria considerou tanto a reabilitação como o restauro.

A teoria de restauro de Viollet-le-Duc foi sobretudo projetual e não arqueológica, na medida em que “o conhecimento rigoroso da linguagem com que se exprime o valor do monumento estabelece os critérios analógicos que guiam o projecto de restauro. Para esse conhecimento, recorre-se tanto aos fragmentos linguísticos do próprio monumento como a uma interpretação filológica da sua arquitectura”^[121]. Desta forma,

[119] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 225. A citação que aparece no texto foi traduzida pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “cuando la noción de monumento se consolide y se reconozca en él su valor como documento histórico”. O trecho é retirado de RIEGL, A; “El culto moderno a los monumentos”, trad. Ana Pérez López, Madrid, Visor Distribuciones, S.A., 1987

[120] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, págs. 226-227. A citação que aparece no texto foi traduzida pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “formuladas e defendidas por dos figuras paralelas en el tiempo, pero de formación, pensamiento y sensibilidad contrapuestas”

[121] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 41

25 - Filologia significa amor ao estudo e à instrução. É a conjugação de estudos literários, históricos e linguísticos. Adaptado à arquitetura, será o estudo aprofundado de determinado objeto de estudo. No caso específico de Viollet-le-Duc será a interpretação do edifício, do monumento, enquanto documento histórico, que terá de ser estudado para que se possa proceder à sua intervenção consciente.

através da analogia de porções originais, reproduzia-se a obra de arte total ou parcialmente, com um “rigor e uma fidelidade estilísticas absolutas, sem lugar para criatividade, idiosincrasias ou opiniões pessoais (...)”^[122].

Contemporâneo de Prosper Mérimée, enquanto este desempenha o cargo de Inspetor Geral dos Monumentos Franceses, Viollet-le-Duc como seu braço executivo, encarregou-se de “recuperar o antigo esplendor dos edifícios que representam a monarquia anterior ao antigo regime”^[123] e assim como novas edificações depois das destruições da Revolução Francesa.

Porém, o restauro de monumentos praticado em França na época apresentava pouco rigor e um método pouco preciso, sendo que nas primeiras décadas do século XIX, houve a dificuldade, mesmo por parte de Viollet-le-Duc, de “estabelecer e introduzir objetivos e critérios de ação com a circunstância da formação académica classicista, de importante tradição e força, que era comum aos arquitetos franceses daquela época”^[124].

Face à restauração, Ludovic Vitet sintetiza: “a ação de restaurar (...) implica não inovar, a não ser para completar ou embelezar”^[125]. Alguns critérios definidos foram inclusive traduzidos num Decreto, datado de 1841 que defende a conservação e condena o restauro, definindo-o como “triste necessidade”^[126].

O restauro, que não apresentava critérios definidos, verificou-se enquanto um processo de reconstrução que pretendia a recuperação da forma original seguindo as linhas estilísticas do monumento.

“Refazer como foi, na sua ilusória evidência, converteu-se na prática num empreendimento tão óbvio quanto perigoso. Será Viollet-le-Duc quem vai tentar sistematizar os critérios e a ação do restauro estilístico como método eficaz para recuperar a forma dos monumentos do passado”^[127], promovendo a ideia de que a reconstrução de um monumento devia ser “tal e qual como deveria ter sido na sua completa idealidade formal, dando valor à coerência interna da lógica arquitetónica”^[128].

[122] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 41

[123] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 20. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Viollet-le-Duc actuará dilatadamente como cerebro profesional y brazo ejecutivo de Próspero Mérimée cuando éste desempeña el cargo de inspector general de los monumentos franceses en tiempos del Segundo Imperio. Viollet se encargó de ejecutar la demanda de recobrar el antiguo esplendor de los edificios que representan a la monarquía anterior al antiguo régimen, y, así, a la nueva, después de las destrucciones de la Revolución”

[124] - Idem, ibidem, pág. 20. “En las primeras décadas del siglo, y hasta bien mediado éste, convivio la dificultad de establecer e introducir objetivos y criterios de acción con la circunstancia de la formación académica classicista, de importante tradición y fuerza, que era común a los arquitectos franceses de aquella época”

[125] - Idem, ibidem, pág. 21. “Ludovico Vitet, nombrado en 1825, sienta algún criterio de modo sintético: “El echo de restaurar – dirá – implica no innovar, aun cuando sea para completar o embellecer”

[126] - Idem, ibidem, pág. 21. (...) Algunos criterios se convierten en mandato oficial mediante Decreto (1841), pretendiendo obligar al punto de vista de la conservación y definiendo la restauración como mal menor, o “triste necesidad”

[127] - Idem, ibidem, pág. 21. “Rehacer como fue, en su ilusoria evidencia, se convirtió en la práctica en un empeño tan obvio como azaroso. Deberá ser Viollet (1814-1879) quien intente sistematizar los criterios y la acción de la restauración en estilo como método eficaz de recuperar la forma de los monumentos del pasado”

[128] - Idem, ibidem, pág. 22. “Promovió con ello la reconstrucción de un monumento tal y como debería haber sido en su completa idealidad formal, dando valor a la coherencia interna de la lógica arquitectónica”

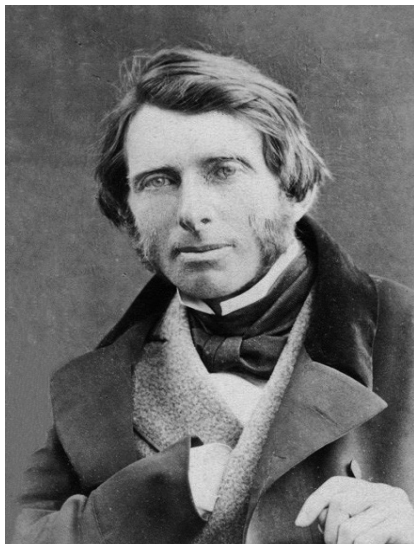


Fig. 93 - John Ruskin (1819-1900)

No entanto, é preciso ter em consideração que Viollet-le-Duc não propunha apenas uma reconstrução por analogia de estilo, adotando por vezes soluções estilisticamente não coerentes com a obra, quando a reconstrução em estilo não era adequada às qualidades arquitetónicas do edifício, optando por renovações utilizando técnicas construtivas modernas.

O seu método foi criticado sobretudo pela questão da falsidade arqueológica ou como veremos adiante, o falso histórico. Ao reconstruir o edifício no mesmo estilo não era visível onde a intervenção comprometia a veracidade arqueológica do mesmo. O falso histórico foi muito criticado por Camillo Boito como teremos a oportunidade de constatar posteriormente.

JOHN RUSKIN (1819-1900) E O RESTAURO ROMÂNTICO

[129] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 130. A citação foi retirada do livro mencionado mas para futura referência transcreve-se a citação na língua original: “Restoration, so called, is the worst manner of Destruction (...) Do not let us deceive ourselves in this important matter; it is impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture.” (Ruskin, J. “The seven lamps of architecture”, 1849, pág. 196

[130] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 234. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “El arquitecto, antes que proyectista debe ser guardián de su obra y ser consciente de que la arquitectura tiene una dimensión temporal: tiene un comienzo (proyecto y ejecución), una historia (su existencia a través del tiempo) y un final (muerte)”

John Ruskin, nascido a 8 de fevereiro de 1819 em Londres (Inglaterra), foi escritor, poeta, desenhista e crítico de arte. A sua carreira foi especialmente lembrada pelo seu contributo às artes, nomeadamente pela elaboração da teoria do Restauro Romântico e, através das suas ideias e ações, influenciou a criação do Movimento Arts and Crafts, liderado pelo seu seguidor William Morris²⁶. Faleceu a 20 de janeiro de 1900 em Barrows-in-Furness (Inglaterra).

A sua teoria de salvaguarda do património, posteriormente continuada por William Morris (1834-1896), fundamentou-se numa postura não-intervencionista no monumento histórico afirmando que o restauro é “a destruição mais total que uma construção pode sofrer”^[129].

Em oposição a Viollet-le-Duc, Ruskin não propôs nenhum método concreto de salvaguarda patrimonial. Admitindo que o edifício tem uma “dimensão temporal: tem um começo (projeto e execução), uma história (a sua existência através do tempo e um final (morte)”^[130], intervir no

26 - William Morris (1835-1896) foi um pintor e escritor inglês e um dos principais fundadores do Movimento Arts and Crafts em Inglaterra. Simpatizante com os ideais de John Ruskin, defende e divulga a sua teoria do restauro romântico através do movimento artístico inglês Arts and Crafts.

monumento e nas marcas que o tempo lhe imprimiu, será condenar a sua essência.

Segundo Françoise Choay^[131], para Ruskin e posteriormente Morris, a reconstituição ou cópia de um monumento não tinha qualquer valor sendo que “restaurar um objecto ou um edifício é ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido”^[132]. No entanto, ainda que apologistas de ideais que aparentemente conduziam o monumento histórico à sua ruína e desagregação progressiva, admitiam a consolidação dos edifícios, em alternativa ao restauro, sempre que a intervenção não fosse visível.

A pátina²⁷ adquiria assim uma importância acrescida nas teorias de Ruskin, manifestando-se enquanto “sinal do tempo e testemunho da vida e da autenticidade da obra”^[133] sendo que “é nessa dourada pátina do tempo onde devemos procurar a verdadeira luz, cor e preciosidade da arquitetura; e apenas quando o edifício tiver adotado esse carácter, quando tiver alcançado a fama (...) poderá receber a linguagem e a vida”^[134].

John Ruskin representa a consciência romântica, moralista e literária que se opôs às teorias do restauro estilístico, nomeadamente a de Eugène Viollet-le-Duc. Porém, Ruskin considera o “gótico como arquitetura verdadeira, como arquitetura perfeita” tendo sido “defensor da autenticidade histórica, pelo que atacará de modo frontal as consequências do que temos definido como autenticidade arquitetónica”^[135].

Ruskin, enfrentando diretamente o restauro estilístico, colocará uma crítica radical: “Cuidai dos vossos Monumentos e não tereis necessidade de restaurá-los. (...) Façam-no com ternura e respeito, vigilância incessante e mais de uma geração nascerá e desaparecerá à sombra dos seus muros. Mas na sua última hora, no fim, soará; e que soe aberta e franca, sem que nenhuma substituição desonrosa e falsa o prive dos deveres fúnebres da memória”^[136]. Acrescenta ainda, com a sensatez

[131] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 130-131

[132] - Idem, ibidem, pág. 131

[133] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 237. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “signo del tiempo y testimonio de la vida y de la autenticidad de la obra”

[132] - Idem, ibidem, pág. 237. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “es en esa dorada pátina del tiempo donde debemos buscar la verdadera luz, color y preciosidad de la arquitectura; y sólo cuando el edificio haya adoptado este carácter, cuando haya alcanzado la fama (...) podrá recibir el lenguaje y la vida.” (Ruskin, J. “The seven lamps of architecture”, 1849, pág. 196)

[135] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 27. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Compartiendo Ruskin con Viollet la consideración del gótico como arquitectura verdadera, como arquitectura perfecta, fue, sin embargo, ardiente defensor de la autenticidad histórica, por lo que atacará de modo frontal las consecuencias de lo que hemos definido como autenticidad arquitectónica”

[136] - Idem, ibidem, pág. 28. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Cuidad de vuestros Monumentos y no tendréis necesidad de restaurarlos. (...) Hacedlo con ternura y respeto, vigilancia incesante, y más de una generación nacerá e desaparecerá a la sombra de sus muros. Pero su ultima hora, al fin, sonará; y que suene abierta y francamente, sin que ninguna substitución deshonorale y falsa lo prive de los deberes fúnebres del recuerdo”

27 - Pátina – por definição, é um composto químico formado na superfície dos metais quando expostos às condições climáticas. No entanto, neste sentido é usado para traduzir os sinais do tempo impressos nas fachadas dos edifícios antigos.



Fig. 94 - Camillo Boito (1836-1914)

[137] - CAPITEL, A.; "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 34. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: "El verdadero sentido de la palabra restauración no lo comprende ni el público ni los que tienen el cuidado de velar por nuestros Monumentos. Significa la más completa destrucción que pueda sufrir en edificio, destrucción que se acompaña de una falsa restitución del Monumento. (...) En cuanto la pura imitación absoluta, es materialmente imposible. El primer resultado de una restauración es el de reducir a la nada el trabajo antiguo: el segundo, el de presentar la copia más vil, o cuando más, por cuidada y trabajada, una imitación fría, modelo para las partes que así debieran ser según una completación hipotética. (...) Destruíd el edificio, arrojad sus piedras a los rincones más apartados, y rehacedlo de mortero a vuestro gusto. Pero hacedlo honradamente, no lo reemplacéis por una mentira"

[138] - Idem, ibidem, pág. 29. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: "Visualismo que se convierte en "escena", esto es, en una romántica literalización o teatralización de los monumentos históricos"

característica da sociedade inglesa que "o verdadeiro sentido da palavra restauração não compreende nem o público nem os que têm o cuidado de velar pelos nossos Monumentos. Significa a mais completa destruição que um edifício pode sofrer, destruição que se faz acompanhar de uma falsa restituição do Monumento. (...) enquanto que a pura imitação absoluta, é materialmente impossível. O primeiro resultado de um restauro é o de reduzir a nada o trabalho antigo; o segundo, é o de apresentar a cópia mais vil, ou quando mais, cuidada e trabalhada, uma imitação fria, um modelo para as partes que assim deviam ser segundo uma conclusão hipotética. (...) Destrua o edifício, atire as suas pedras para os sítios mais afastados, e refaça-o de raiz a vosso gosto. Mas faça-o honradamente, não o substitua por uma mentira"^[137].

O próprio edifício, segundo Ruskin, converte-se em algo cénico, "numa romântica literalização ou teatralização dos monumentos históricos"^[138] cujo valor se limita à ruína em que se transforma.

CAMILLO BOITO (1836-1914) E O RESTAURO CIENTÍFICO

Camillo Boito, nascido a 30 de outubro de 1836 em Roma (Itália) foi um arquiteto, engenheiro e escritor, criador dos conceitos que iriam constituir a base da teoria moderna do restauro anos mais tarde. Faleceu a 28 de junho de 1914 em Milão (Itália).

Camillo Boito foi responsável por tentar coordenar as ideias de Ruskin com o restauro. Apesar de concordar, em certos casos, com a visão de Ruskin, por quem foi bastante influenciado durante os seus estudos na Academia de Belas Artes de Veneza, evitou participar do fatalismo que o autor inglês impõe aos monumentos. Com a dualidade de sentidos presente na teoria de Boito, desenvolveu o que se veio a designar como Restauro Científico, desenvolvido posteriormente por Gustavo Giovannoni.

A sua doutrina diferia completamente da de Viollet-le-Duc, que defendia a reconstrução em estilo de partes do edifício. Comumente denominado falso histórico, esta atitude de reconstrução é fortemente criticada por Boito e afirma, inclusive, que "prefere as más realizações porque

se constituem menos enganadoras”^[139]. No entanto, aceitava as adições quando estas cumpriam os requisitos por ele elaborados e apresentados no III Congresso de Arquitetos e Engenheiros Civis de Roma, em 1883. Os oito princípios fundamentais da restauração, entendida num sentido moderno, superando a parcialidade dos pontos de vista estilístico, romântico e histórico, com uma conceção mais madura e complexa manifestam-se como a primeira Carta del Restauro:

- “1º Diferença de estilo entre antigo e moderno;
- 2º Diferença de materiais;
- 3º Supressão de molduras e decoração nas partes novas;
- 4º Exposição das zonas eliminadas num local contíguo ao monumento restaurado;
- 5º Colocação da data da intervenção ou de um sinal convencional nas partes renovadas;
- 6º Fixar no monumento uma epígrafe descritiva da intervenção;
- 7º Descrição e fotografias das diversas fases dos trabalhos colocadas no próprio monumento ou num lugar público próximo.(Condição substituível por publicação);
- 8º Notoriedade visual das ações realizadas”^[140].

Camillo Boito pretendeu, desta forma, enaltecer o edifício antigo, preservando-o e aperfeiçoando-o sempre que possível e necessário, sem sucumbir à reconstrução por analogia de estilos como era típico do restauro violetiano. Pelo contrário, as adições efetuadas deviam ser bem visíveis potenciando uma distinção notória entre o antigo e o novo, “evidenciando-se assim um desordenado interesse em manter uma tremenda distancia técnica, estética e conceptual (...)”^[141]. A colagem, que se refere à relação entre monumentos e edifícios de planta nova, converteu-se assim num instrumento técnico e estético fulcral da teoria boitiana. De facto, as adições efetuadas ao edifício antigo constituem-se como uma herança tão valiosa e importante como o monumento em si, quer vistas na relação com o preexistente como em separado. Quando pensadas de forma a atenuar e resolver os problemas aos quais a arquitetura original não mostrou capaz de dar resposta, conjugando o monumento com arquitetura contemporânea e novos recursos técnicos e conseguindo criar um todo coerente e harmonioso, constituem-se obras de alto nível arquitetónico.

[139] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 39. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Condene las reconstrucciones por su condición falsaria e llega a decir (...) que prefiere las realizaciones malas en cuanto menos engañosas”

[140] - Idem, ibidem, pág. 40. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “1.º Diferencia de estilo entre lo antiguo y lo nuevo; 2.º Diferencia de materiales en su fábricas; 3.º Supresión de molduras y decoración en las partes nuevas; 4.º Exposición de las partes materiales que hayan sido eliminadas en un lugar contiguo al monumento restaurado; 5.º Incisión de la fecha de la actuación o de un signo convencional en la parte nueva; 6.º Epígrafe descriptivo de la actuación fijado al monumento; 7.º Descripción y fotografías de las diversas fases de los trabajos depositadas en el propio monumento o en un lugar publico próximo. (Condición sustituible por la publicación.); 8.º Notoriedad visual de las acciones

[141] - Idem, ibidem, pág. 44. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Con ella, obra moderna y obra antigua llegaron a distinguirse de un modo tan notorio y hasta figurativamente tan radical como antes solapadamente se habían confundido, evidenciándose así un desordenado interés en mantener una tremenda distancia técnica, estética y conceptual con lo antiguo. El hecho de collage se convirtió en el instrumento estético primordial”

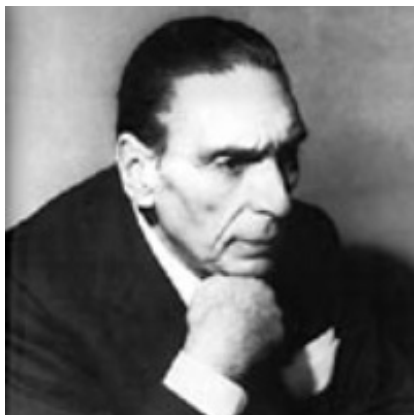


Fig. 95 - Gustavo Giovannoni (1873-1947)

[142] - CAPITEL, A.; "Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración", 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 47 e 48. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: "Una actitud y una teoría que se suman en la formación de un dilatado corpus de carácter diversificado a los pensamientos anteriormente expuestos y a las demás reflexiones que han contribuido a la clarificación y enriquecimiento del campo"

Uma breve análise à teoria de Boito demonstrou que o autor dividia o restauro de monumentos em três grupos essenciais. O primeiro caso referia-se ao restauro arqueológico, que evidenciava a intervenção mínima e a consolidação técnica do edifício. Sempre que for efetuada uma adição esta deverá ser, como foi referido anteriormente, bem distinta do edifício primordial. O restauro do edifício medieval ou o restauro pictórico, constitui-se como o segundo grupo de intervenção e eram os critérios românticos de respeito pelo antigo e pelo pitoresco que se mostram relevantes na ação. Por último, o restauro arquitetónico, realizado sobretudo em edifícios clássicos em que as questões de composição unitárias são fundamentais. Com esta classificação, Camillo Boito admitiu e demonstrou os diferentes graus ecléticos com que aborda a intervenção no património.

A sua teoria converteu-se, portanto, num instrumento precioso e intemporal, ao recusar o falso histórico, reivindicando o estudo filológico e arqueológico do edifício e ao defender o restauro verdadeiro, sem mistificação. Sintetizou assim "uma atitude e uma teoria que unem a formação de um extenso corpus de carácter diversificado, os pensamentos anteriormente expostos e todas as reflexões que contribuíram para a clarificação e enriquecimento do campo"^[142].

GUSTAVO GIOVANNONI (1873-1947) E O RESTAURO CIENTÍFICO

Gustavo Giovannoni, nascido a 1 de janeiro de 1873 em Roma (Itália) foi um arquiteto e engenheiro que revê a teoria do restauro designado restauro científico, anteriormente desenvolvida por Camillo Boito.

De facto, Giovannoni, depois de se formar em Engenharia Civil na Universidade de Roma, retomou as ideias positivistas de Camillo Boito e aprofundou-as de forma sistemática, elaborando uma codificação precisa que respondeu ao método de investigação e à intervenção de monumentos.

Continuador de Camillo Boito, defendeu a integração do monumento no seu contexto urbano. Até então, os monumentos eram considerados de forma isolada e, através da progressiva desintegração na cidade, as

suas relações históricas com a envolvente eram perdidas. Demonstrou, por isso, a importância da consideração da malha urbana no restauro dos edifícios históricos, potenciando a sua integração num todo coerente e digno de ser preservado. Não assumia apenas a reconstrução ou adição de novas estruturas ao edifício, mas também a intervenção na malha urbana e a conservação da cidade histórica, sendo neste ponto que a sua teoria diverge da teoria boitiana.

Como tal, não considerava a arquitetura moderna adequada a integrar os traçados antigos da cidade, criticando as ações em Roma da primeira metade do século XX, conhecidas como *sventramenti*^[143] – “esventramentos”, demolições. À semelhança de Le Corbusier e as suas ideias para o *Plain Voisin*, em Paris, também em Itália se consideravam os monumentos enquanto objetos a isolar na cidade, evidenciando-os com a abertura de largas avenidas que se intersetavam em pontos notáveis – os monumentos.

Como forma de amenizar e impedir o isolamento dos edifícios históricos, propôs a inclusão de saneamento e restauração de zonas precárias da cidade histórica, com o intuito de eliminar reformas inadequadas e melhorando as condições de higiene enquanto restitui a condição original da cidade.

Porém, esta ação verificou-se inconcebível, encontrando diversas adversidades e ambiguidades que Gustavo Giovannoni não havia considerado e não se verifica capaz de ultrapassar. De acordo com as suas convicções, a cidade histórica tornar-se-ia assim num objeto estático, numa cidade-museu, uma condição que Françoise Choay^[144] refere e critica: “enquanto figura museológica, a cidade antiga, ameaçada de desaparecimento, é concebida como um objeto raro, frágil, precioso para a arte e para a história e que, tal como as obras conservadas nos museus, deve ser colocada fora do circuito da vida. Ao tornar-se histórica, ela perde a sua historicidade.”

Quer na intenção de Le Corbusier, isolando os monumentos históricos, como na de Giovannoni, preservando obsessivamente a envolvente urbana do edifício histórico, verificou-se uma discrepância entre os tempos histórico e moderno, o que potenciou o desenquadramento do

[143] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 47 e 48. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Pero si bien Giovannoni no consideraba apta a la arquitectura moderna para integrarse en los cascos antiguos, tampoco era partidario de las grandes reformas de éstos, practicadas singularmente en Roma aún en la primera mitad del XX, y conocidos con el mote de sventramenti”

[144] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”, trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 166

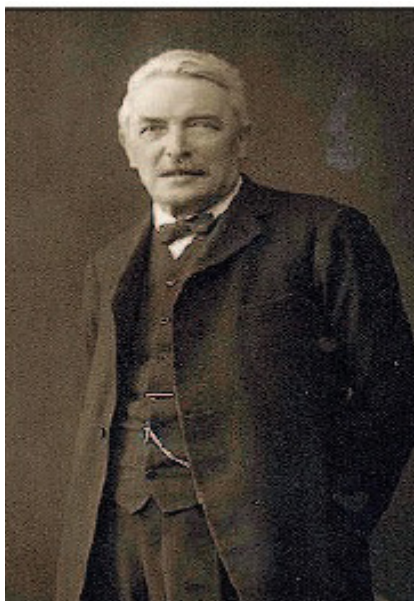


Fig. 96 - Luca Beltrami (1854-1933)

ato da preservação e restauro. No caso de Le Corbusier, o edifício antigo fica alienado da restante cidade, surgindo enquanto ponto notável, de apreciação na cidade mas sem grande relação histórica com o traçado.

No caso de Giovannoni, a tentativa exasperante de manter o edifício enquadrado no seu ambiente primitivo gera a museificação da cidade, que se torna inviável para o seu bom funcionamento, como constata Antón Capitel: “a cidade histórica dos conservadores permanecia, mas com o preço duro de se submeter a um processo de “congelamento”, de ficar reduzida a um vestígio dissecado do passado, perdendo importantes características próprias, como a população e os seus usos tradicionais para se transformar em cenografia quase pura”^[145].

Assim, apesar de na prática a conservação da cidade histórica na sua condição primordial se comprove contraproducente, os ideais de Giovannoni adquirem projeção e importância nas teorias do restauro moderno que se seguem. Efetivamente, ao considerar o valor documental dos monumentos históricos e estudando-o enquadrado no seu contexto social e urbano, o restauro científico de Giovannoni contribuiu largamente para o desenvolvimento de teorias e artistas de vanguarda, que introduzem na Carta de Atenas sobre o Restauro dos Monumentos (1931) a ideia de respeito em relação ao ambiente nos quais se inserem os edifícios.

LUCA BELTRAMI (1854-1933) E O RESTAURO HISTÓRICO

Luca Beltrami foi um arquiteto e historiador de arte italiano, nascido a 13 de novembro de 1854 em Milão (Itália), cidade onde concluiu os seus estudos, na Academia de Belas Artes de Brera. Regressou a Milão em 1880, depois de ir para Paris, onde se tornou assistente da secção de arte italiana na Exposição Mundial de 1878. A sua carreira enquanto arquiteto, destacou-se devido a obras sacras memoráveis como a igreja de Santa Maria da Graça ou a igreja de Santo Ambrósio em Pavia, e enquanto teórico de arte. Faleceu a 8 de agosto de 1933 em Roma (Itália).

[145] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 54 e 48. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “La ciudad histórica de los conservadores permanecía, pero al duro precio de someterse a un proceso de “congelación”, de quedar reducida a disecado vestigio del pasado, perdiendo importantes características propias, como su población y sus usos tradicionales, para devenir en escenografía casi pura”

O principal objetivo da teoria do restauro proposta por Luca Beltrami, designado Restauro Histórico, foi a preservação do legado artístico do monumento bem como dos seus elementos figurativos. No entanto, opôs-se aos ideais de Viollet-le-Duc e ao restauro por analogia de estilos, não o considerando fidedigno e como tal, não fazendo jus ao que procurava conseguir com o restauro – a recuperação ou preservação das características artísticas do edifício. Porém, também não defende a intocabilidade do monumento defendida por John Ruskin que “reivindica o papel positivo do restauro, a sua capacidade de reduzir danos causados pelo tempo e recusa energicamente a ideia que a deterioração pode ser de algum modo uma contribuição de qualidades e valores da matéria, uma acumulação de significados”^[146].

O restauro de Beltrami considerava documentos credíveis, nos quais se baseava para proceder ao restauro dos monumentos. Porém estes ideais levaram à criação de “projetos-cópia”^[147], nomeadamente na *Campanile*²⁸ – campanário – da Praça de S. Marcos em Veneza. Através de dados históricos e documentais, Beltrami executou uma cópia da *Campanile* original. Neste caso foi considerado um “projeto-cópia” sendo que para que houvesse uma reconstrução seria necessário existir partes originais, o que não se verifica.

A distinção entre a reconstrução e a cópia no ato de restaurar só viria a ser abordada em 1963 por Cesare Brandi. Até então, a teoria do restauro de Beltrami potenciou diversas intervenções consideradas desastrosas sobretudo pela ausência de uma capacidade crítica suficientemente rigorosa em relação ao controlo e utilização das fontes documentais.

É preciso ter em consideração que Beltrami considera o restaurador enquanto um “artista-recreador” ao invés do “historiador-arquivista”^[148], situação que poderia estar patente nas demais teorias do restauro, nomeadamente de Viollet-le-Duc ou de Gustavo Giovannoni. A sua postura, que se baseou em critérios que, como já mencionados, pretendem evidenciar, assinalar ou recuperar o valor artístico da obra.

28 - O Campanário da Praça de S. Marcos em Veneza, construído no século IX, sofreu, desde essa altura, inúmeros danos provocados por relâmpagos. Em 1776 foi colocado na torre do campanário um para-raios após, em 1745, uma relâmpago ter provocado uma grande fenda. Em 1902 foi descoberta uma fenda, na parede norte da construção, atingindo medidas tão extensas que, a 14 de Julho do mesmo ano, o campanário se desmoronou. O trabalho de reconstrução fidedigna, ou como já mencionado, de cópia do original por Luca Beltrami começou em abril de 1903.

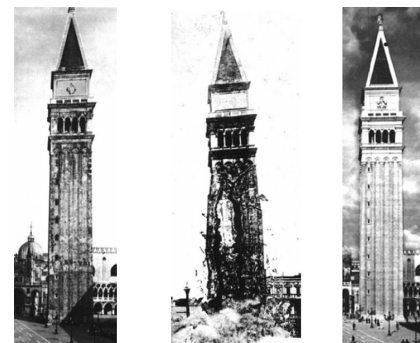


Fig. 97 - Campanário da Praça de S. Marcos, Veneza (Itália). Imagem original e após a intervenção de Luca Beltrami

[146] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 244 e 245. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Beltrami reivindica el papel positivo de la restauración, su capacidad para reducir los daños causados a través del tiempo y rechaza enérgicamente la idea de que ese deterioro pueda ser de algún modo una aportación de cualidades y calores a la materia, una acumulación de significados”

[147] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002

[148] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág.246. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “Resumiendo, pues, el restaurador (...) es un “artista-recreador” y no un “historiador-archivero”. Y ello porque esta nueva postura está basada en dos criterios fundamentales: en primer lugar, el de asignar el valor artístico la prevalencia absoluta respecto a los demás valores o caracteres que presenten la obra (...). Reconocido, pues, este valor artístico por encima de los demás, el restaurador deberá (...) recuperar (restituyendo y liberando) la obra de arte”



Fig. 98 - Cesare Brandi (1906-1986)

Desta forma, a intervenção, desde que não se constitua um “projeto-cópia”, permite ao restaurador uma certa influência artística e até mesmo intelectual no edifício, baseando-se, ainda assim, em documentos fiáveis.

À semelhança de Gustavo Giovannoni, Luca Beltrami considerava fulcral a relação do edifício com o tecido conjuntivo da cidade não descurando a inserção urbana na intervenção.

CESARE BRANDI (1906-1986) E O RESTAURO CRÍTICO

Cesare Brandi nasceu a 8 de abril de 1906 em Siena (Itália) e foi um crítico de arte e historiador que desenvolveu a teoria do Restauro Crítico. Em 1939 fundou o Instituto Nacional do Restauro – *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) – em Roma, juntamente com Giulio Carlo Argan, do qual foi diretor até 1961. O seu principal objetivo com o Instituto era unificar os critérios do restauro dos pontos de vista teórico e metodológico. A sua obra teórica foi bastante relevante, tendo publicado em 1963 o ensaio *Teoria del Restauro*. Faleceu em Vignano (Itália) a 19 de janeiro de 1986.

A teoria de restauro de Cesare Brandi, o Restauro Crítico, baseou-se na dupla exigência do monumento que se prende com o seu valor histórico e estético. Considerou que todo o produto humano, que incluía a obra de arte, era constituído por matéria através da qual se transmite uma imagem. Para proceder ao restauro, era, por isso, necessário averiguar o que constitui a matéria fundamental do monumento.

Assim, Brandi distinguiu matéria/imagem, que transmite a realidade da obra e a matéria/estrutura, que suporta a obra e a sua imagem. No caso de edifícios, a distinção entre os dois tipos de matéria não é tão clara como no caso da pintura, por exemplo, sendo que a parte construtiva pode ser considerada enquanto imagem, para além da sua função estrutural.

De acordo com Cesare Brandi, “é lícito intervir sobre a matéria/estrutura e não sobre aquela que transmite a imagem, porque seria contrário às exigências da instância estética e histórica”^[149].

[149] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág.304. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) es lícito intervenir sobre la materia/estructura y no sobre aquella transmisora de la imagen, porque ello sería contrario a las exigencias tanto de la instancia estética como de la histórica”

Para edifícios em ruínas, ou com partes destruídas, sugeriu que a sua reconstrução recorresse à *anastilosys* – reconstrução com base na analogia estilística já defendida e divulgada por Viollet-le-Duc. No entanto, este tipo de reconstrução só se constituía viável se o edifício se encontrasse há relativamente pouco tempo em ruína, caso contrário podia ocorrer uma perda de valores estéticos e históricos. Porém, ao contrário de Viollet-le-Duc, defendeu o uso de materiais diferentes dos utilizados primordialmente sempre que não alterem a imagem do monumento.

Ao considerar a obra de arte enquanto unidade absoluta, que abarca o todo, Brandi permitiu intervir na obra de forma coerente e unificada. Mesmo que a intervenção seja apenas necessária numa fração da obra, o conjunto total, uma vez que é visto como uma unidade indivisível, devia ser considerado e estudado na sua totalidade aquando da intervenção. A partir das reflexões acerca da unidade total da obra de arte, Brandi formulou as seguintes conclusões:

“1ª - (...) que a obra de arte, a não constar de partes, se estiver fragmentada fisicamente, deverá continuar subsistindo potencialmente como um todo em cada um dos seus fragmentos e essa potencialidade será exigível numa proporção diretamente vinculada com o traçado formal que sobreviveu à desagregação da matéria em cada um dos fragmentos.

2ª - (...) que se a “forma” de cada obra de arte é indivisível quando a obra de arte resultar dividida, deverá tentar desenvolver-se a potencial unidade original que cada um dos fragmentos contém, proporcionalmente à sobrevivência formal ainda existente neles”^[150].

Perante as conclusões enumeradas, concluiu-se que a analogia anteriormente considerada por Brandi, enquanto forma de reconstrução de ruínas, não era exequível na medida em que se teria de proceder à “comparação da obra de arte com outros objetos que não o são”^[151]. Assim, o restauro enquanto tentativa de repor a unidade absoluta original das obras, devia ter em conta os testemunhos implícitos nos fragmentos ou em documentos fidedignos.

[150] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 306. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: 1ª “(...) que la obra de arte, al no constar de partes, si está fragmentada físicamente, deberá continuar subsistiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos, y esa potencialidad será exigible en una proporción directamente vinculada con la huella formal que ha sobrevivido a la disgregación de la materia en cada uno de los fragmentos”. 2ª “(...) que si la “forma” de cada obra de arte es indivisible, cuando a obra de arte resulte dividida, se deberá intentar desarrollar la potencial unidad originaria que cada uno de los fragmentos contiene, proporcionalmente a la supervivencia formal aún existente con ellos”

[151] - Idem, ibidem, pág. 306. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “pues ello supondría la equiparación de la obra de arte con el resto de los objetos que no lo son”

[152] - JUSTICIA, M.J.M.; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 306 e 307. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “1º Se exige que toda reintegración sea siempre fácilmente reconocible. En efecto, deberá quedar prácticamente invisible a la distancia a la que la obra de arte debe ser contemplada, pero, inmediatamente reconocible y sin necesidad de ayudas especiales, en cuanto se aproxime uno un poco a ella. 2º La materia de la obra de arte es insustituible en cuanto aspecto y colabora a la figuratividad de la misma; por el contrario, no es insustituible cuando constituye la estructura. 3º Toda intervención restauradora no debe impedir restauraciones posteriores, sino que, por el contrario, debe poder facilitar posibles intervenciones futuras”

[153] - Idem, ibidem, pág. 307. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) interrupción en el tejido figurativo de la misma, como lo será el verso que falta en un poema – en ambos casos se trata de falta de información”

[154] - Idem, ibidem, pág. 310. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “un “primer tiempo, que es el que transcurre mientras la obra está siendo creada por su autor (desde que la empieza hasta que la termina; un “segundo tiempo”, que abarcaría todo ese intervalo que se inicia en el preciso momento en que la obra se termina y finaliza en ese otro en que la conciencia del espectador (hoy la nuestra) la considera como tal; un “tercer tiempo” que coincide con esa irrupción en nuestra conciencia: el presente histórico que es en el que tiene lugar la restauración”

Desta forma, Brandi elabora alguns critérios básicos para o restauro:

“1º - Exige-se que toda a reintegração seja sempre facilmente reconhecível. De facto, deverá ficar praticamente invisível à distância a que a obra de arte deve ser contemplada, mas imediatamente reconhecível e sem necessidade de ajuda especial, assim que se faz uma aproximação.

2º - A matéria da obra de arte é insubstituível na sua aparência e colabora com a figurabilidade da mesma; pelo contrário, não é insubstituível quando se constitui como estrutura.

3º - Toda a intervenção restauradora não deve impedir restaurações posteriores, mas pelo contrário, deve facilitar intervenções futuras”^[152].

Ainda relacionado com a unidade das obras de arte, Brandi propôs-se a resolver o problema das lacunas que surgiam como “uma interrupção no tecido figurativo da mesma, como seria um verso de um poema – em ambos os casos trata-se de falta de informação”^[153]. Através da psicologia das formas – *Gestaltpsychologie* – foi possível determinar o sentido da lacuna, prosseguindo com a tentativa da sua neutralização e da diminuição do uso de analogias e reintegrações fantasiosas no restauro. Este método foi sobretudo utilizado no restauro de pinturas, incluindo estudos cromáticos.

Um facto importante na teoria do restauro de Cesare Brandi foi a necessidade de estabelecer a relação do tempo e da obra de arte, isto é, a forma como a obra se desenvolve. Define então “um primeiro tempo, que é o que decorre enquanto a obra está a ser criada pelo seu autor, um segundo tempo, que abarcaria todo esse intervalo que se inicia no preciso momento em que a obra termina e finaliza no outro em que a consciência do espectador (...) a considera como tal” e um “terceiro tempo que coincide com essa interrupção na nossa consciência: o presente histórico que é onde tem lugar o restauro”^[154].

A clarificação dos diferentes tempos é fundamental para se definir qual o momento que potencia as melhores condições para uma intervenção. No ato de restaurar, Brandi considerava que as ruínas, enquanto

documento histórico, devem ser conservadas mediante a sua consolidação atual, caso contrário originava uma falsificação histórica. No caso de adições e reconstruções, estas deviam ser consideradas como testemunhos históricos, e por isso mantidas. Em termos estéticos, deviam ser eliminadas caso se constituíssem como intromissões danosas ou desrespeitosas, mas, sempre que integrarem a obra original de forma a confirmar uma nova identidade, deviam ser mantidas.

A teoria de Brandi deu origem à Carta del Restauro (1972), que se constitui uma referência fundamental para o restauro moderno, sendo, atualmente válida.

ALOIS RIEGL (1858-1905) E A DEFINIÇÃO DE MONUMENTO

Alois Riegl nasceu em Linz (Áustria) a 14 de janeiro de 1858, tendo sido jurista, filósofo e importante historiador, permitindo o desenvolvimento e a distinção dos conceitos de monumento e monumento histórico. O desenvolvimento de temas acerca do restauro e conservação de monumentos deveu-se também à sua atividade enquanto conservador no Museu de Artes Decorativas de Viena entre 1886 e 1898. Faleceu em Viena (Áustria), a 17 de junho de 1905. A sua principal obra, onde resume os temas relativos ao restauro, denomina-se *Der Moderne Denkmalkultus – O Culto dos Monumentos Modernos* (1903).

O seu principal contributo relacionou-se com a distinção, sem ambiguidade, entre monumento e monumento histórico, definindo e descrevendo os valores que possuem. Assim, estabeleceu uma noção de monumento histórico com base nos “valores de que este foi investido ao longo da história, traçando o seu inventário e estabelecendo a sua nomenclatura”^[155].

Dividiu os valores em *valores de rememoração* que são referentes ao passado e remetem para a memória, e os *valores de contemporaneidade* que são referentes ao presente.



Fig. 99 - Alois Riegl (1858-1905)

[155] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 139

Enquanto *valores de rememoração*, Riegl instituiu, na segunda metade do século XIX, o *valor de antiguidade* que se relaciona com a idade do monumento e as marcas que o tempo lhe imprimiu. É desta forma que “se encontra recordada à memória, por um sentimento “vagamente estético””^[156]. Porém, apesar de se assemelhar ao valor de devoção pelos monumentos antigos defendido por John Ruskin, os seus significados são distintos. Enquanto que para Ruskin a antiguidade se tornava um desejo, procurando manter intactas as pátinas do edifício e deixando-o ruir por completo, concretizando a sua dimensão temporal – começo, história e final^[157] – para Riegl o valor de antiguidade era inerente ao edifício e constituía-se como um facto, não como um anseio.

A segunda grande categoria de valores, os de contemporaneidade, abrange o *valor de arte*, que Riegl decompõe em *valor de arte relativa* e *valor de novidade* e por último o *valor de utilização*. Assim, o *valor de arte relativa* referia-se a obras de arte antigas que se tornaram “acessíveis à sensibilidade moderna”^[158] enquanto que o valor de novidade faz alusão à aparência das obras que, “aos olhos da multidão, só o que está novo e intacto é belo”^[159].

O *valor de utilização*, que atende às condições de utilização prática dos monumentos, permitiu a distinção entre monumento e monumento histórico. Assim, ainda que o edifício tenha mudado a sua função original, sagra-se monumento quando apresenta uma função válida. O monumento histórico e as ruínas arqueológicas não apresentam valor funcional ou de utilização, apresentando, todavia, valor histórico ou de antiguidade.

Apesar da análise de Alois Riegl se ter constituído fundamental para o melhor entendimento das “exigências simultâneas e contraditórias dos valores que o monumento histórico foi investido ao longo dos séculos”^[160], as práticas de conservação permaneceram praticamente estagnadas durante um século – entre 1860 e 1960 – constatando-se que o restauro se regia essencialmente pelos princípios de Viollet-le-Duc e que apenas os grandes edifícios religiosos e civis eram abrangidos nas práticas de conservação do património. Apenas em 1931, em Atenas, se realizou a primeira conferência internacional referente aos monumentos históricos, que resultou na *Carta de Atenas* que será posteriormente desenvolvida.

[156] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 139

[157] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 234

[158] - CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000, pág. 140

[159] - Idem, ibidem, pág. 140

[160] - Idem, ibidem, pág. 140

CARTAS E DOCUMENTOS DO RESTAURO

Apartir dos anos 50 do século XX, devido à renovação urbana desenfreada e com a substituição de edifícios antigos por novos sem qualquer critério coerente – que culmina na destruição e descaracterização de inúmeros edifícios emblemáticos – começaram a surgir medidas para a salvaguarda do património arquitetónico.

Apesar de já se terem verificado tentativas de catalogação e preservações de bens nacionais com a ação anteriormente referida de Mirabeau e Talleyrand, com a proposta da *Commission des Monuments Historiques*, apenas após as teorias do restauro moderno nasceu a necessidade de criar documentos normativos em relação à intervenção no património edificado.

A CARTA DE ATENAS (1931) E A CARTA DEL RESTAURO (1931)

Foi realizada entre 21 e 30 de outubro de 1931, em Atenas, uma conferência convocada pelo Conselho Internacional de Museus na qual resultou a primeira Carta Internacional do Restauro – a *Carta de Atenas sobre o Restauro de Monumentos*.

No documento foram estipulados os critérios base do restauro moderno, destacando-se os seguintes pontos:

“– evitar o restauro baseado em restituições integrais em favor da conservação estrita da autenticidade dos monumentos, através da sua manutenção regular (art.º II), fomentando a preservação dos vestígios das diversas épocas históricas representadas nos monumentos (art.º II, 2º parágrafo);

– os monumentos são considerados bens públicos, pelo que, na sua gestão, se defende a primazia do interesse colectivo sobre o privado (art.º III);

– recomenda-se uma utilização funcional adequada aos monumentos (art.º II);

- desencoraja-se a remoção das obras de arte do seu contexto físico e defende-se, sempre que possível, a sua manutenção *in situ*, legitimando-se a *anastilosys*, no caso das ruínas, desde que os novos materiais utilizados na recomposição sejam claramente reconhecíveis (art.º IV);
- nas acções de restauro, aceita-se a utilização de técnicas e materiais modernos, como o betão, sobretudo quando o uso desta técnicas possibilita a preservação *in situ* e desde que não se altere o aspecto exterior do monumento (art.º V);
- recomenda-se o recurso à ciência e uma prática pluridisciplinar no restauro, assim como a difusão dos resultados obtidos através de publicações (art.º VI), e aconselha-se a produção e divulgação de estudos sobre os procedimentos metodológicos mais adequados à conservação de monumentos históricos (art.º VIII, 3º parágrafo);
- recomendam-se cuidados especiais com a envolvente dos monumentos, que deverão respeitar “(...) o carácter e fisionomia da cidade, em especial nas proximidades dos monumentos antigos, onde o ambiente deve ser objecto de um cuidado especial. Igual respeito deve ter-se com determinadas perspectivas especialmente pitorescas (...)” Recomenda-se ainda “a supressão e toda a publicidade, de toda sobreposição abusiva de postes e fios telegráficos, de toda a industria ruidosa e intrusa nas proximidades dos monumentos artísticos e históricos” (art.º VII);
- recomenda-se a realização, em cada Estado, de inventários, incluindo o registo fotográfico e de dados referentes a cada monumentos, assim como a existência de um arquivo central onde se proceda à compilação de toda a documentação útil relativa à sua conservação”^[161].

[161] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 52

A *Carta de Atenas* assumiu-se como um importante elemento que permite unificar os critérios de restauro no património edificado. As suas repercussões por toda a Europa foram bastante significativas sendo este o documento que serviu de base às legislações nacionais europeias.

Em Itália, Gustavo Giovannoni propôs uma reelaboração da *Carta de Atenas* ainda que se configure “mais sistemática e rígida, já que conferia maior importância aos elementos documentais do que aos aspetos formais”^[162].

Designada *Carta del Restauro*, o documento de Giovannoni teve uma grande importância sobretudo em Itália, uma vez que o país adotou “uma autêntica posição de vanguarda (...) colocando-se na dianteira de um movimento de alcance internacional no campo da restauração, que teve grande repercussão fora das suas próprias fronteiras”^[163].

Nesta Carta ampliou-se o conceito de património, passando a incluir na sua definição, para além das obras de artes, as obras resultantes da técnica e da ciência. Giovannoni afirma também a sua atitude de oposição ao restauro estilístico e à falsificação histórica do monumento através da introdução de acrescentos, sendo que parte da “Carta del Restauro relaciona-se directamente com o ideário de Boito, retomado pelo próprio (...), sobressaindo uma grande proximidade com as práticas metodológicas de disciplinas próximas, como a museologia e a arqueologia”^[164].

A CARTA DE VENEZA (1964), A CARTA DE AMSTERDÃO (1977) E A CARTA DE TOLEDO (1987)

Em maio de 1964 realizou-se em Veneza o II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, tendo sido organizado com o apoio da UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), do Conselho da Europa, do ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) e do ICOM (International Council of Museums).

Deste congresso resultou um dos documentos mais divulgados na área da intervenção no património – a *Carta de Veneza sobre a Conservação e Restauro de Monumentos e Sítios*.

[162] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág.374. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) más sistemática y rígida, ya que confería más importancia a los elementos documentales que a los aspectos formales”

[163] - Idem, ibidem, pág.375. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) una auténtica posición de vanguardia (...), colocándose a la cabeza de un movimiento de alcance internacional en el campo de la restauración, que ha tenido gran repercusión fuera de sus propias fronteras”

[164] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 53

Apesar da anterior *Carta de Atenas* se considerar um documento fulcral para o estabelecimento de critérios do ato de restaurar, o seu alcance foi quase exclusivamente europeu. Por sua vez, a *Carta de Veneza* atingiu um âmbito internacional, constituindo-se, ainda hoje, como um dos principais documentos que reúne os princípios orientadores de conservação.

Da análise da Carta de Veneza realçaram-se os seguintes pontos:

“ – o principal avanço disciplinar desta Carta verifica-se logo no primeiro artigo onde a definição do conceito de monumento histórico passa a englobar “(...) não só as criações arquitectónicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais (...)” (art.º 1º) residindo aí, no nosso entender, a sua verdadeira substância renovadora, já que a Carta de Atenas de 1931 apenas refere os “monumentos artísticos e históricos”;

– a preocupação que se estende à necessidade de qualificação e de preservação de envolventes, destacando que “(...) sempre que o espaço envolvente tradicional subsista, deve ser conservado, não devendo ser permitidas quaisquer novas construções, demolições ou modificações que possam alterar as relações volumétricas e cromáticas” (art.º 6º);

– considera-se que “(...) um monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que está inserido”, pelo que se recusam as remoções do todo ou de parte do monumento, excepto por exigências de conservação (art.º 7º)

– no importante problema da reutilização funcional, opta-se claramente por adequar o programa ao monumento “(...) sem alterar a disposição ou decoração dos edifícios”, recusando implicitamente o seu inverso, ou seja, a alteração do monumento para responder ao programa; realça-se de novo a essencialidade da manutenção para a conservação dos monumentos (art.º 4º);

– determinando como objectivo essencial do restauro “(...) a preservação dos valores estéticos e históricos do monumentos ... [que] ... deve terminar no ponto em que as conjecturas comecem” (art.º 9º)” [165]

[165] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 65

Apesar de ter havido a preocupação para a inclusão na *Carta de Veneza* dos valores de conjunto e do património urbano enquanto elementos a preservar, as diretrizes finais concentram-se sobretudo no próprio edifício ou em conjuntos arquitetónicos limitados, havendo apenas o artigo 14º que estipula que os princípios enunciados deviam ser também aplicados a trabalhos de restauro e de conservação de sítios históricos.

Como forma de resolver parcialmente a lacuna evidenciada, anexou-se às conclusões do congresso um documento intitulado *Protecção e Reabilitação de Centros Históricos*, através do qual se solicitava a salvaguarda do património urbano.

Em 1977, através do Conselho da Europa foi redigida a *Carta de Amesterdão*, que apesar de ser de âmbito europeu, determina as bases para o planeamento da conservação das cidades históricas. Apenas dez anos mais tarde, em 1987, surgiu a Carta de Toledo que reúne os princípios de conservação do património urbano à escala internacional.

A CARTA DE GRANADA (1985)

A *Carta de Granada* foi elaborada numa Convenção a 3 de outubro de 1985 e reúne as doutrinas do Conselho da Europa. Não se constitui enquanto um documento que reúne princípios para a salvaguarda do património arquitetónico e sim como um acordo entre os governos que a assinaram. Assim, reúne medidas legislativas, administrativas e financeiras em relação à proteção do património, pelos quais os países integrantes se devem reger.

Apesar da sua extensão considerável, apresentamos os pontos mais relevantes:

“1. Definição do património arquitetónico (art.º 1); onde se especifica a definição de monumentos, conjuntos arquitetónicos e sítios;

2. Identificação dos bens suscetíveis de proteção (art.º 2); que compreende a exigência da realização de inventários e preparação de documentação pertinente;

[166] - JUSTICIA, M.J.M.; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; "Historia y teoría de la conservación y restauración artística", 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 285 e 386. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: "1. Definición del patrimonio arquitectónico (art. 1); donde se especifica la definición de monumentos, conjuntos arquitectónicos y sitios; 2. Identificación de los bienes susceptibles de protección (art. 2); que comporta la exigencia de la realización de inventarios y preparación de documentación pertinente; 3. Procedimientos legales de protección (arts. 3 a 5); que implica, entre otras medidas, el establecimiento de regímenes legales de protección del patrimonio arquitectónico adecuados a las modalidades propias de cada estado o región; la aplicación de medidas de control que eviten actuaciones negativas para el patrimonio: control de los proyectos por parte de las autoridades, posibilidad de expropiación de los bienes protegidos que no sean tratados convenientemente. 4. Medidas complementarias (arts. 6 a 8); que prevean en la medida de lo posible, el que los poderes públicos financien actuaciones de conservación y restauración de su patrimonio arquitectónico, así como la adopción de medidas fiscales encaminadas en el mismo sentido; medidas que controlen y mejoren el medioambiente, incentivando la investigación científica con el fin de eliminar las causas y efectos negativos de la contaminación de las ciudades. 5. Sanciones (art. 9); que, en el marco legislativo de cada estado, sirvan como correctivo a las infracciones cometidas. 6. Políticas de conservación (arts. 10 a 13); que en el marco de la "conservación integrada" consideren la protección del patrimonio arquitectónico como objetivo prioritario de la planificación urbana y de educación; que promuevan programas de conservación y restauración, favoreciendo el desarrollo de las técnicas y materiales tradicionales, la utilización de los bienes protegidos adaptándolos, siempre que sea posible, a las necesidades de la vida contemporánea y controlando el acceso del público aquellos conjuntos de especial interés turístico. 7. Participación y asociación (art. 14); que implica, por una parte, el compromiso de proporcionar información y recabar opinión por parte del estado a las colectividades locales, instituciones, asociaciones culturales y público en general; y por otra, el favorecer el desarrollo de asociaciones no lucrativas interesadas en la conservación del patrimonio arquitectónico.

3. Procedimentos legais de proteção (art.º 3 a 5); que implica, entre outras medidas, o estabelecimento de regimes legais de proteção do património arquitetónico adequados às modalidades próprias de cada estado ou região; a aplicação de medidas de controlo que evitem ações negativas para o património: controlo dos projetos por parte das autoridades, possibilidade de expropriação dos bens protegidos que não sejam tratados convenientemente.

4. Medidas complementares (art.º 6 a 8); que prevejam na medida do possível, o financiamento de ações de conservação e restauro do património arquitetónico por parte dos poderes públicos, assim como a adoção de medidas fiscais encaminhadas para o mesmo sentido; medidas que controlem e melhorem o meio ambiente, incentivando a investigação científica com a finalidade de eliminar as causas e efeitos negativos da contaminação das cidades.

5. Sanções (art.º 9); que, no âmbito legislativo de cada estado, sirvam como corretivo às infrações cometidas.

6. Políticas de conservação (art.º 10 a 13); que no âmbito da "conservação integrada" considerem a proteção do património arquitetónico como objetivo prioritário da planificação urbana e da educação; que promovam programas de conservação e restauro favorecendo o desenvolvimento das técnicas e materiais tradicionais, a utilização dos bens protegidos adaptando-os, sempre que seja possível, às necessidades da vida contemporânea e controlando o acesso ao público em conjuntos de especial interesse turístico.

7. Participação e associação (art.º 14); que implica, por um lado, o compromisso de proporcionar informação e recolher a opinião, por parte do Estado, das coletividades locais, instituições, associações culturais e público em geral; por outro lado, favorecer o desenvolvimento de associações não lucrativas interessadas na conservação do património.

8. Informação e formação (art.º 15 e 16); de novo um duplo compromisso: a) consciencializar a opinião pública da importância do património, que não constitui apenas um elemento de identidade cultural mas também

uma fonte de inspiração para o futuro; neste sentido, os meios modernos de comunicação ajudarão a formar essa nova sensibilidade que predispõe desde o início a valorização desse património a todos os níveis; b) potenciar e favorecer o desenvolvimento de todas aquelas profissões e trabalhos que intervêm na conservação do património arquitetónico.

9. Coordenação europeia das políticas de conservação (art.º 17 a 21); que implica o intercâmbio, entre os países que ratifiquem o acordo, de todo o tipo de informação sobre inventários, exigências para conciliar a proteção do património arquitetónico com a vida atual, possibilidades de novas tecnologias, divulgação de boa arquitetura contemporânea – testemunho para futuro do nosso tempo –; trocas de experiências de todo o tipo relacionadas com o tema, incluindo o intercâmbio de pessoas especializadas. Para se tornar possível, um Comité de Especialistas encarregar-se-á de supervisionar e coordenar esta política, assim como a aplicação do acordo.

10. Cláusulas finais (art.º 22 a 27); referem-se às diferentes normas e procedimentos através das quais os distintos Estados podem vincular-se ao Acordo, mediante ratificação, aceitação, aprovação ou adesão.”^[166]

A *Carta de Granada* reconhece também a complexidade do património europeu e assume que “a conservação tem uma finalidade essencialmente cultural”^[167] e que “a “conservação integrada” constitui um factor que melhora a qualidade de vida e manifesta-se como facto de desenvolvimento económico”^[168].

O DOCUMENTO DE NARA (1994)

A questão da autenticidade relativamente à intervenção no património edificado remonta a Viollet-le-Duc e ao restauro estilístico e a teorias de conservação estrita, como é o caso de John Ruskin ou Camillo Boito. Apesar de se terem desenvolvido diversas teorias referentes ao restauro e à intervenção no património, a questão “conservar ou restaurar?” nunca foi respondida na sua plenitude nem de forma desambigua.

8. Información e formación (arts. 15 e 16); de nuevo un doble compromiso: a) concienciar a la opinión pública de la importancia de este patrimonio, que constituye no sólo un elemento de identidad cultural, sino también una fuente de inspiración para el futuro; en este sentido, los medios modernos de comunicación ayudarán a formar esa nueva sensibilidad que predisponga desde la infancia a valorar dicho patrimonio a todos los niveles; b) potenciar y favorecer el desarrollo de todas aquellas profesiones y oficios que interviene en la conservación del patrimonio arquitectónico. 9. Coordinación europea de las políticas de conservación (arts. 17 a 21); que implica el intercambio, entre los países que ratifiquen el convenio, de todo o tipo de información sobre inventarios, exigencias de conciliar la protección del patrimonio arquitectónico con la vida actual, posibilidades de las nuevas tecnologías, promoción de una buena arquitectura contemporánea – testimonio en el futuro de nuestro tiempo –; intercambios de experiencias de todo o tipo relacionadas con el tema, incluido el intercambio de especialistas. Para hacer esto posible un Comité de Expertos se encargará supervisar y de coordinar esta política, así como la aplicación del presente Convenio. 10. Cláusulas finales (arts. 22 a 27); se refieren a las diferentes fórmulas e procedimientos a través de las cuales los distintos Estados pueden vincularse a dicha Convención, mediante ratificación, aceptación, aprobación o adhesión”

[167] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág.386. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “1) la conservación tiene una finalidad esencialmente cultural”

[168] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág.386. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “2) la “conservación integrada” constituye un factor que mejora del marco de vida y se manifiesta como factor de desarrollo económico”

De facto, com o levantar de dúvidas em relação à prática do restauro estilístico que culmina no falso histórico, como já foi mencionado, procurou-se estabelecer com maior precisão o conceito de autenticidade.

A questão da autenticidade já havia sido integrada na *Carta de Veneza* (1964) quando se defendeu a preservação do património “assumindo colectivamente a responsabilidade da sua salvaguarda para as gerações futuras e aspirando transmiti-lo com toda a sua riqueza e autenticidade”^[169]. De igual forma, também a *Carta de Toledo* (1987) considera “a autenticidade como um conjunto de valores materializados na cidade histórica, abrangendo desde o seu carácter aos seus elementos materiais que constroem a morfologia urbana, as formas e a linguagem a sua arquitectura, até às próprias funções da cidade, cuja perda comprometeria a salvaguarda desse património urbano”^[170].

No entanto, a questão da autenticidade, cujo conceito pretendido pela UNESCO devia aplicar-se à análise do património de todos os países, foi desenvolvida em encontros promovidos pela própria UNESCO, pelo ICCROM e pelo ICOMOS, em 1994, sendo o primeiro em Bergen, na Noruega e o segundo em Nara, no Japão.

O principal debate de Bergen, surgiu da proposta de substituição do sistema de avaliação de autenticidade da UNESCO que implicava a avaliação de “quatro autenticidades”, que incluíam: (i) a *autenticidade da forma*, na autenticidade estética do conceito arquitectónico transmitido pelo objecto (*design*); (ii) a *autenticidade material* e a (iii) *autenticidade dos processos tecnológicos*, traduzidas na presença dos materiais e das técnicas originalmente empregues na sua elaboração; (iv) a *autenticidade na implantação*, verificando-se a continuidade dos *genius loci* do lugar, mantendo-se a relações fundamentais entre o bem patrimonial e o sítio do seu assentamento, sem realocações do objecto patrimonial ou destruições da sua envolvente”^[171].

[169] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 73

[170] - Idem, ibidem, pág. 73 e 74

[171] - Idem, ibidem, pág. 76

No debate de Nara, do qual resultou o Documento de Nara sobre a Autenticidade, destacaram-se os seguintes pontos:

“ – considerar a autenticidade como estando sempre dependente das distintas realidades das diferentes culturas

– o que é genuíno e autêntico para uma cultura não o é necessariamente para outra –, transformando a diversidade cultural num factor primário de avaliação de valores patrimoniais.

– o realce da importância da autenticidade como facto ético que deve presidir à condução da investigação científica, assim como as pesquisas factuais e documentais que informam as decisões e os projectos de conservação, cuja qualidade e rigor serão sempre dependentes da credibilidade das fontes de informação utilizadas.

– a proposta (ainda que implícita) de uma nova grelha, de espectro substancialmente mais amplo do que a anterior, definindo os aspectos específicos que passarão a conformar o julgamento do valor de autenticidade de um património, que passam a ser “(...) a concepção e a forma, os materiais e a substância, o uso e a função, a tradição e a técnica, a situação e a implantação, o espírito e o sentimento [ou a expressão]. Estes factores são internos ou externos à obra”^[172].

O principal contributo do *Documento de Nara* foi “uma substancial abertura de doutrinas que se pretendiam de carácter universal, como a veiculada pela *Carta de Veneza*, sobretudo no processo da sua transposição para as diferentes realidades locais”^[173], tendo em consideração os diferentes valores culturais de cada zona.

Porém, no debate de Nara, a procura, por parte do Comité do Património Mundial da UNESCO, de um sistema objetivo de classificação da autenticidade que tivesse um alcance internacional, foi amplamente criticado, nomeadamente por Françoise Choay que “defende que o património histórico não é um “universal cultural”, pelo que a autenticidade deveria ser entendida apenas como uma base de leitura, ou de estabelecimento de uma identidade antropológica e cultural, negando assim a possibilidade lógica da sua utilização como um critério de avaliação patrimonial de carácter transcultural”^[174].

[172] - AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002, pág. 77

[173] - Idem, ibidem, pág. 77

[174] - Idem, ibidem, pág. 77

[175] - JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008, pág. 387. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) impulsado por los nuevos condicionantes impuestos por el proceso de unificación Europea, así como por los cambios socioculturales operados durante toda la segunda mitad del s. XX (...)”

[176] - Idem, ibidem, pág. 388. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “el conjunto de conductas de la colectividad encaminadas a hacer perdurar en el tiempo el patrimonio y sus monumentos”

[177] - Idem, ibidem, pág. 388. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) intervención dirigida hacia la obra concreta del patrimonio, tendente a la conservación de su autenticidad y a la adquisición del mismo por parte de la colectividad”

[178] - Idem, ibidem, pág. 388 e 389. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “dentro de sus objetivos y métodos destaca (...), la intensa valoración del recurso al mantenimiento y la reparación como medios de conservación del Patrimonio (art. 2)”

[179] - Idem, ibidem, pág. 389. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “(...) es la particular insistencia con la que alude a la necesaria centralidad del “proyecto de restauración” en todo proceso de intervención conservadora”

[180] - Idem, ibidem, pág. 389. A citação que aparece no texto foi traduzida e adaptada pelo autor da dissertação, sendo que a referência original retirada do livro é: “ (...) a ser el instrumento que configura la espina dorsal de toda intervención conservativa (...), en la medida en que se manifiesta como el método más eficiente de cara a garantizar la adecuada sucesión temporal de los trabajos”

A CARTA DE CRACÓVIA (2000)

A *Carta de Cracóvia* surge “impulsionada pelas novas condicionantes impostas pelo processo de unificação europeia, assim como pelas mudanças socioculturais ocorridas durante toda a metade do século XX”^[175].

A 26 de outubro de 2000 redigiu-se a versão definitiva da Carta que, apesar de surgir no seguimento da *Carta de Veneza*, introduz novos elementos nomeadamente os *Princípios para a Conservação e Restauro do Património Construído*. Os princípios elaborados têm como base os novos fatores que condicionam o restauro tais como a diversidade cultural, a intensificação dos aspetos sociais e do valor de identidade, a mutabilidade dos valores culturais e a ampliação do conceito de património. A Carta de Cracóvia surge, por isso, enquanto uma atualização social, política e cultural da Carta de Veneza.

Para além do corpo fundamental da Carta, o anexo designado *Conceitos Fundamentais* veio introduzir novos conceitos de temas desenvolvidos no âmbito do restauro e conservação – património, monumento, autenticidade, identidade, conservação, restauro e projeto de restauro. Destes conceitos importam referir os que dizem respeito à conservação, que surge enquanto “o conjunto de condutas da coletividade encaminhadas para fazer perdurar no tempo o património e os seus monumentos”^[176] e a definição de restauro, como uma “intervenção dirigida à obra concreta do património, que tende à conservação da sua autenticidade e o adquirir do mesmo por parte da coletividade”^[177].

O corpo da *Carta de Cracóvia*, “dentro dos seus objetivos e métodos destaca (...) a intensa valorização do recurso à manutenção e reparação como meios de conservação do património (art.º 2)”^[178]. No entanto, ainda relacionado com a metodologia, o aspeto mais pertinente é “a particular insistência com que alude à necessária centralidade do projeto de restauro em todo o processo de intervenção conservadora”^[179]. O projeto de restauro, apresentado como “instrumento que configura a espinha dorsal de toda a intervenção conservativa (...) na medida que se manifesta como o método mais eficiente para garantir a adequada sucessão temporal dos trabalhos”^[180].

A ação inovadora da Carta advém do facto de considerar de forma distinta cada tipo de monumento, advertindo que, para efeitos de conservação, as diferentes exigências de cada tipologia de bens devem ser revistas para a melhor concretização da intervenção.

Outra questão exposta, que se constitui fundamental, foi o apelo à formação multidisciplinar que os profissionais devem possuir, de forma a que a intervenção seja conscienciosa e qualificada.

CONCLUSÃO



Fig. 100 - Villa Savoye (1928), Poissy (França) - antes do restauro



Fig. 101 - Villa Savoye (1928), Poissy (França) - após o restauro



Fig. 102 - Edifício da Bauhaus (1925-1926), Dessau (Alemanha) - após o restauro

Como podemos constatar, foram inúmeras as contribuições, desde o século XIX até aos dias correntes, para a construção de bases sólidas na intervenção no património arquitetónico.

Das teorias apresentadas interessa-nos reter as ideias que mais se adequam à intervenção que nos propomos realizar nesta dissertação e que será desenvolvida no capítulo subsequente.

A intervenção no património edificado moderno foi recorrente, sobretudo como forma de manter intactos edifícios de interesse arquitetónico. Como refere Antón Capitel^[181], “a arquitetura conserva-se com o uso”, sendo por isso fundamental que a intervenção não recaia na *museificação* da obra, correndo o risco de, como já mencionado, perder o seu valor de património.

Iremos considerar como exemplos de intervenção em edifícios modernos o restauro da Villa Savoye, construída em 1928 por Le Corbusier (1887-1965) e do edifício da Bauhaus, de Walter Gropius (1883-1969), construído em 1925-1926.

A Villa Savoye “nunca foi habitada e, já destruída, foi adquirida pelo estado francês, que a restaurou e a destinou a museu”^[182]. O seu restauro foi efetuado enquanto uma réplica fiel do edifício original, nomeadamente no uso dos métodos construtivos da época. No entanto, a Villa Savoye “não estava bem construída; a combinação entre estrutura de betão, alvenaria e o revestimento de reboco não estava utilizada de modo completamente correto, por falta de experiência”^[183] o que permitiu a sua rápida degradação. Assim, imitando os métodos construtivos originais e utilizando materiais que se assemelham aos utilizados inicialmente mas que em termos de durabilidade são mais fracos, permitiu-se manter as características visuais da Villa Savoye. No entanto, o restauro ficou condicionado e os problemas originais mantiveram-se, levando à progressiva desagregação da obra.

Por outro lado, no edifício da Bauhaus, “a utilização das mesmas técnicas que na construção primitiva facilitou a obra”^[184], tendo sido efetuada, de novo, uma intervenção romântica ao reproduzir integralmente o edifício original. Porém, nesta situação, não se verificaram problemas no emprego de técnicas construtivas mais antigas.

[181] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 77

[182] - Idem, ibidem, pág. 77

[183] - Idem, ibidem, pág. 77

[184] - Idem, ibidem, pág. 77

O principal problema na reutilização de métodos construtivos da época moderna subsiste no seu carácter experimental. De facto, os arquitetos possuíam pouco conhecimento relativamente à forma como os materiais se comportavam na prática. Assim, diversas obras modernas adquiriram desde logo problemas construtivos, devido ao emprego de técnicas pouco eficazes e inadequadas.

Assim, ainda que a intervenção seja efetuada no sentido de repor as características originais do edifício, os métodos construtivos utilizados deverão “dar qualidade à (...) transformação necessária”^[185], sendo preferível o uso de técnicas contemporâneas que assegurem a durabilidade e segurança do edifício após a intervenção.

Como iremos observar no capítulo seguinte, o traçado original da Casa António Neves será tido em consideração antes de qualquer tipo de intervenção. Admitindo uma possível utilização inicial de técnicas construtivas menos viáveis, iremos propor a reabilitação da moradia empregando técnicas e materiais atuais, procurando estabelecer uma ligação clara mas coerente entre o existente e o intervencionado.

[185] - CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ªed., Madrid, Alianza, 2009, pág. 77

5. INTERVENÇÃO NA CASA ANTÓNIO NEVES DE VALE DE CAMBRA

INTRODUÇÃO

Como já mencionamos, o objeto de estudo – a Casa António Neves em Vale de Cambra – foi severamente modificada pelos atuais proprietários, o que potenciou a perda da sua identidade original. Sendo, na nossa opinião, um edifício emblemático – constituindo-se como o terceiro elemento de uma trilogia de casas para o proprietário António de Oliveira Neves – e um exemplo de arquitetura moderna executada pelos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, a nossa intenção é devolver-lhe a imagem inicial, tanto quanto possível, ainda que melhorando as questões de conforto que atualmente se levantam. De facto, a casa constitui-se, na época da sua construção, como um elemento marcante no meio social em que se integrou, sobretudo pela sua imagem audaz e inédita em Vale de Cambra.

Ressaltamos então a importância da Casa António Neves, não tanto na sua relação urbana, dada a sua localização periférica, mas pelo impacto que causou na paisagem circundante e, sobretudo, na sensação visual e sensorial que causou a moradores locais que a recordam como “uma casa diferente em Vale de Cambra na qual dava vontade de entrar e conhecer o que havia por detrás das janelas pintadas de vermelho forte”²⁹.

Desta forma, consideramos essencial a intervenção na Casa António Neves no sentido de repor as suas características iniciais, sobretudo estéticas e visuais ao nível da fachada, dotando-a, porém, de sistemas de isolamento térmico e procedendo às reparações que se verifiquem necessárias.

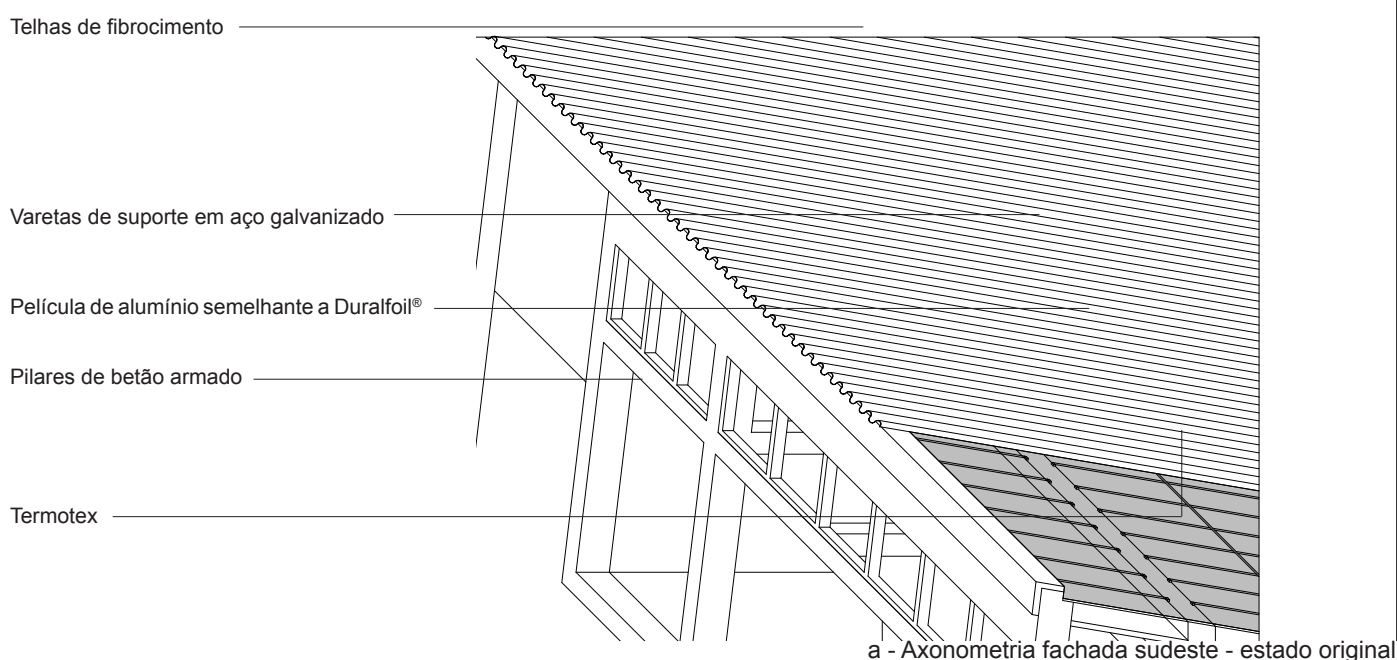
A nossa intenção será intervir sem que os acrescentos entrem em conflito com a aparência original da obra, utilizando, no entanto, métodos e materiais construtivos atuais, como meio de resolver os eventuais problemas que possam advir de uma construção moderna e experimental. Iremos portanto prosseguir com a análise dos materiais e métodos construtivos utilizados na obra em estudo para que seja possível sugerir uma intervenção consciente, eficaz e adequada.

29 - Relato na primeira pessoa de uma moradora local, no âmbito das breves entrevistas realizadas em Vale de Cambra.

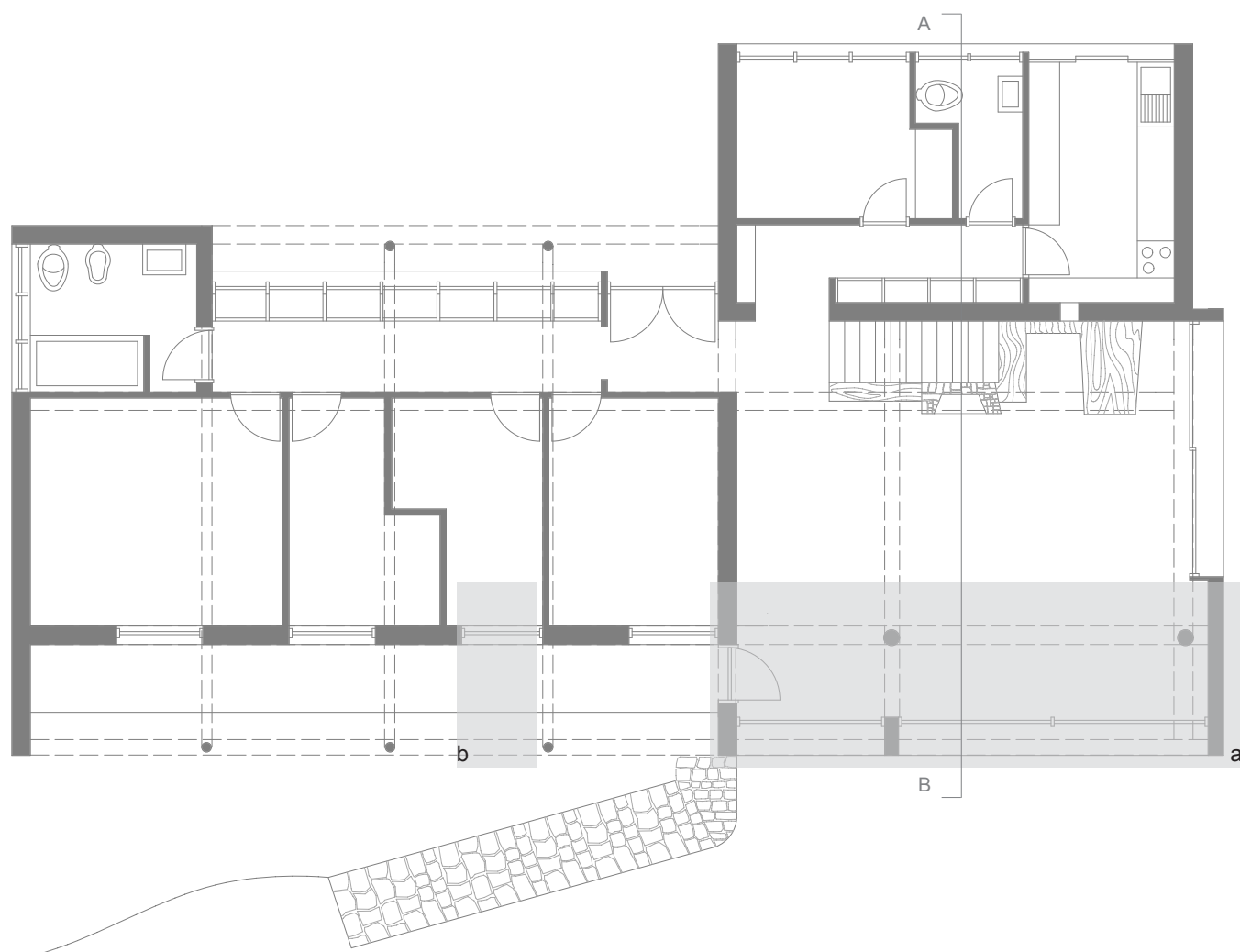
ANÁLISE DO SISTEMA CONSTRUTIVO ORIGINAL E PROPOSTA DE INTERVENÇÃO

Para que seja possível propor uma intervenção que atente aos métodos construtivos originais, sem proceder a alterações drásticas, mas permitindo melhorias das condições de conforto originais, consideramos essencial analisar o edifício e o seu sistema construtivo.

Apesar dos documentos e desenhos recolhidos – em anexo – apresentarem pouca informação ao nível da construção, foi realizada, posteriormente, uma visita ao Centro de Documentação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto onde tivemos a oportunidade de observar os desenhos originais referentes à Casa António Neves de Vale de Cambra.



Com a axonometria da fachada sul – sala de estar e cobertura – é evidenciamos o método utilizado inicialmente na colocação das telhas de fibrocimento ondulado. No sentido norte-sul são dispostas vigas de betão pré-fabricado sobre as quais assenta uma malha de aço galvanizado, com espaçamento de 30 cm. Presume-se ter sido colocada, em seguida, uma película de alumínio, idêntica à película Duralfoil®. Por fim são colocadas as telhas de fibrocimento ondulado que são perceptíveis no alçado. No interior o teto é revestido a Termotex³⁰, que para além de dissimular a estrutura da cobertura pretende conferir algum isolamento térmico ao interior.



Casa António Neves - Vale de Cambra

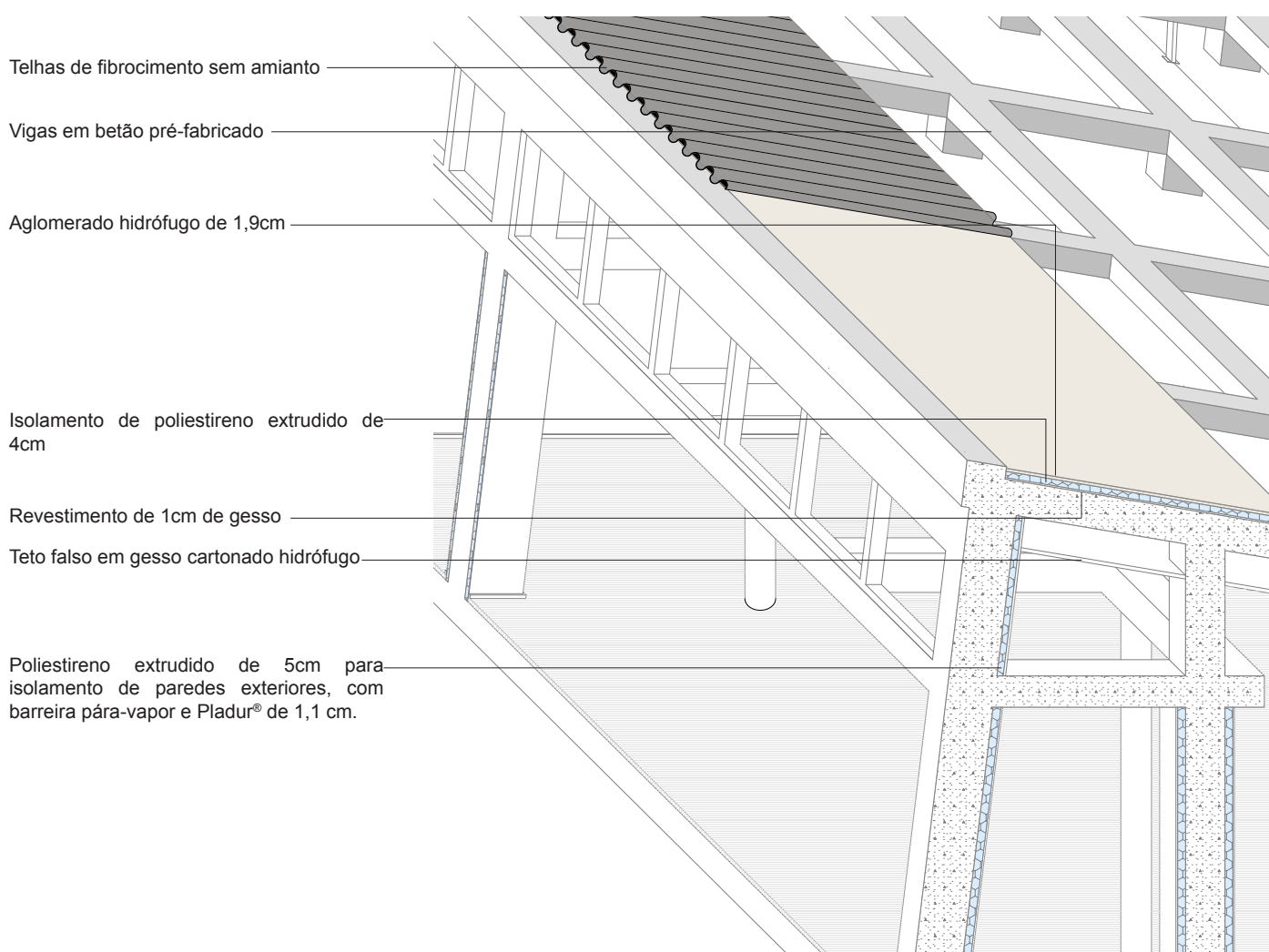
Planta com marcação das vigas e indicação dos pormenores

Piso 0

30 - Termotex – teto falso constituído por um aglomerado de fibras. Em termos práticos é idêntico aos atuais tetos de gesso cartonado hidrofugado. No entanto a sua aparência não é exatamente igual, sendo que as fibras são visíveis no apainelado e as juntas de fixação são em madeira, ficando visível.

Em relação à cobertura, propomos reforçar o isolamento térmico através da aplicação de um painel sandwich Termopan® com 1 cm de aglomerado hidrófugo no exterior, 4 cm de isolante térmico de poliestireno extrudido e na face interior, 1 cm de gesso.

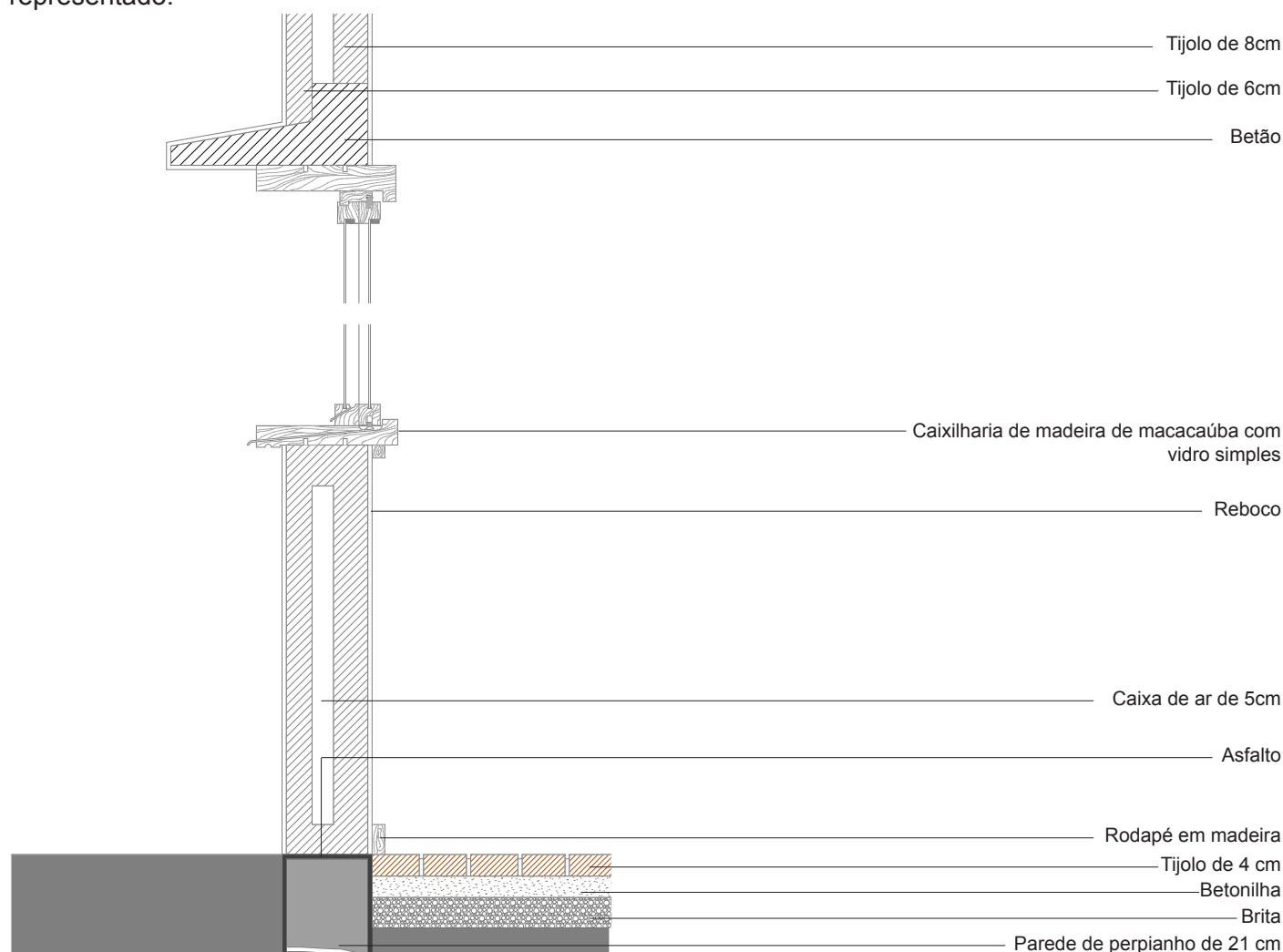
Como constatamos anteriormente, a telha de fibrocimento original foi aplicada sobre as vigas, potenciando uma maior perda energética pela cobertura. Com a solução sugerida, pretendemos diminuir a perda de calor por esta zona com o intuito de tornar o interior do edifício mais confortável termicamente. No entanto, a espessura acrescida à cobertura, com a introdução do painel de Termopan® foi ponderada de forma a que a leitura do alçado não seja alterada.



a - Axonometria fachada sudeste - sugestão de intervenção

Para complementar a ação de intervenção na cobertura, sugerimos que as paredes exteriores sejam devidamente isoladas, com 5 cm poliestireno extrudido.

Para que a colocação de isolamento nas paredes seja efetuada de modo adequado e menos dispendioso, prosseguimos com o estudo das paredes exteriores. No corte construtivo representamos a parede da fachada sul na zona dos quartos, bem como o tipo de caixilharia que se especula ter existido, através da análise dos pormenores da Casa António Neves existentes no Centro de Documentação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. O pavimento, apesar de não propormos uma intervenção específica para além da sua manutenção, que deve ser efetuada sempre que se verificar necessária, é também representado.

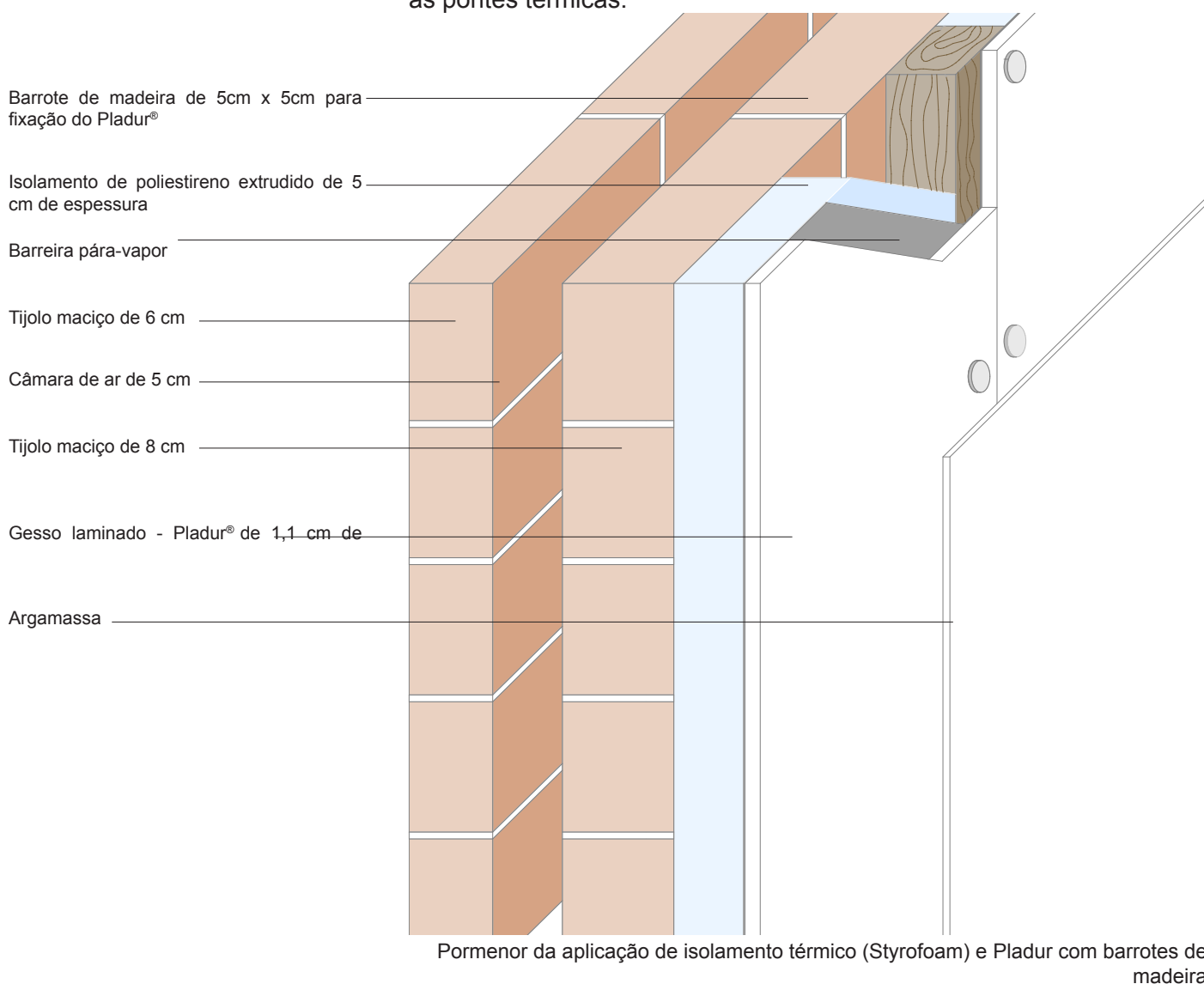


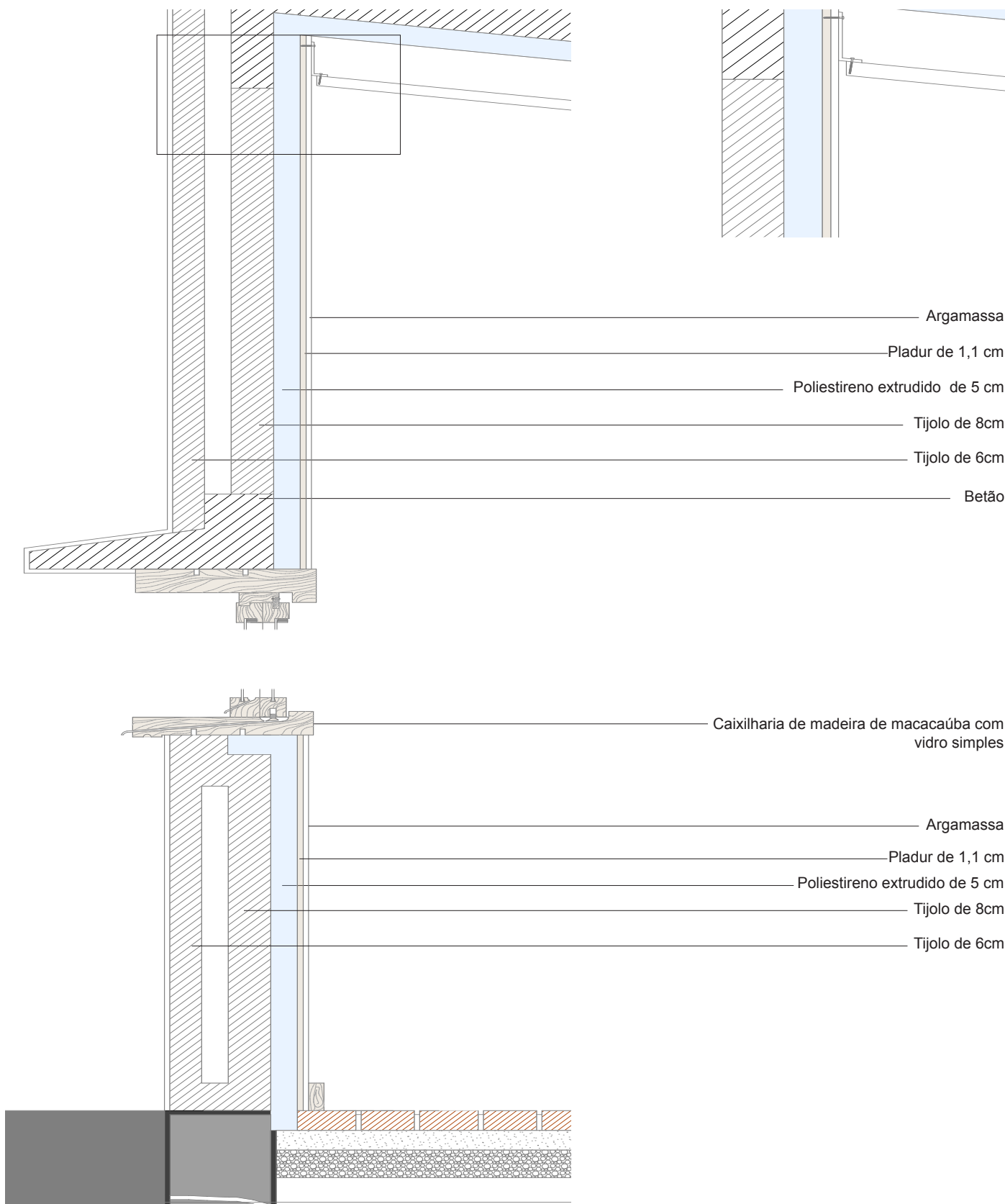
b - Pormenor da parede, caixilharia e pavimento originais

Relativamente ao isolamento das paredes exteriores propomos duas formas possíveis de proceder.

No primeiro caso propomos colocar poliestireno extrudido de 5 cm com uma placa de gesso laminado - Pladur® com barreira pára-vapor incorporada, pelo interior da casa.

Tendo em consideração que a parede do alçado norte é em granito aparente, a colocação do isolamento no interior resulta como a solução mais favorável, permitindo manter a parede intacta. O perfil de alumínio para fixação do Pladur® é substituído por um barrote de madeira com as mesmas medidas do isolamento – como se pode observar no desenho – permitindo uma solução mais apropriada à situação corrente, diminuindo as pontes térmicas.

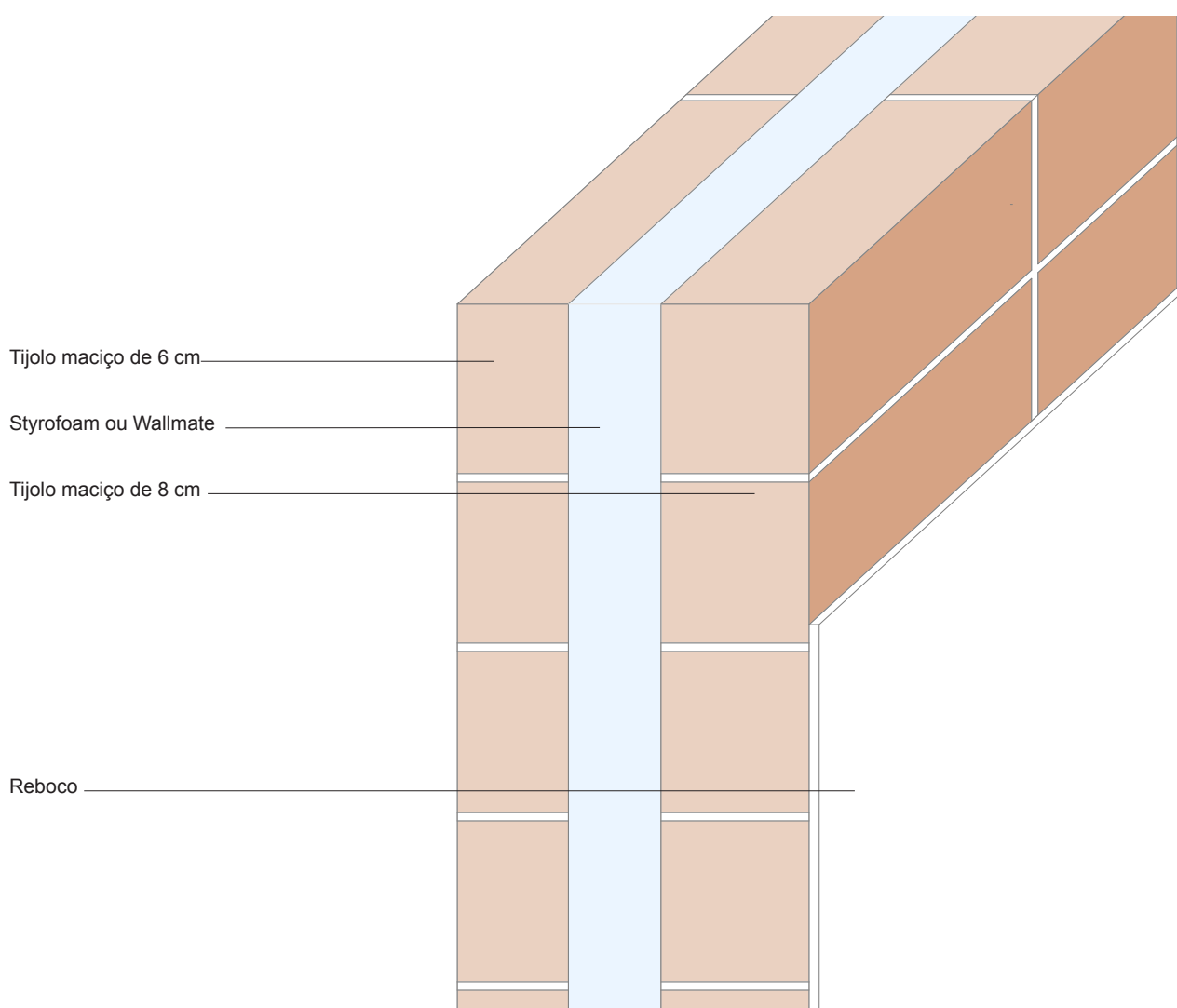




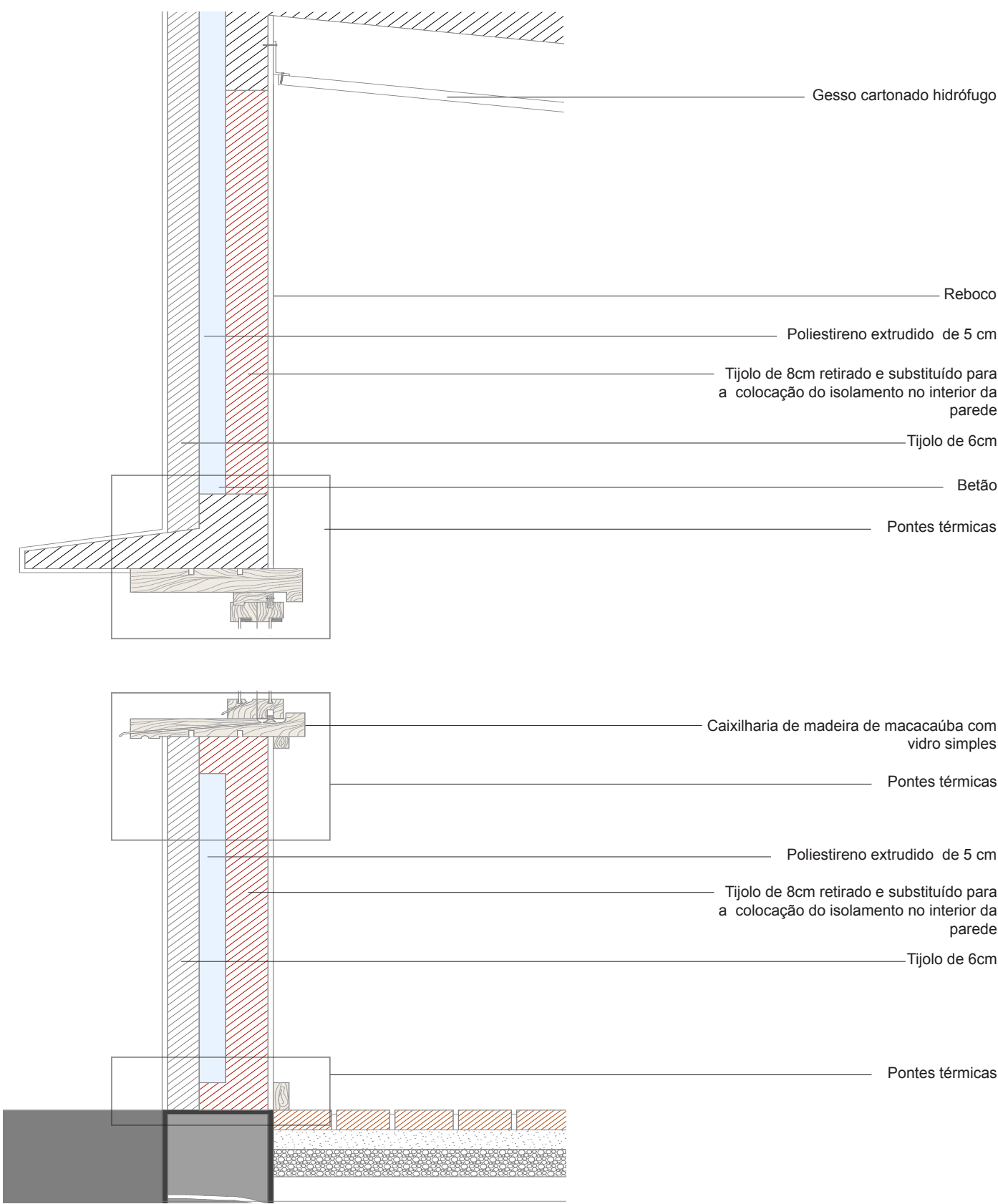
Pormenor da parede dupla exterior da fachada sul - proposta de intervenção com isolamento aplicado no interior do edifício

A alternativa à disposição do isolamento térmico é, como indica o desenho, colocar poliestireno extrudido na caixa de ar de 5 cm existente nas paredes. Para tal, a camada interna de tijolo de 8cm – representada a vermelho – necessita ser retirada/substituída para que se possa proceder ao enchimento da caixa de ar.

Apesar desta solução apresentar alguns problemas, sobretudo na fraca resolução de pontes térmicas com a caixilharia, permite manter a espessura original das paredes. Esta questão é bastante importante no estudo e resolução do sistema de caixilharias uma vez que o aumento da espessura das paredes exteriores pode trazer implicações na leitura dos vãos.



Pormenor da aplicação de isolamento térmico (Styrofoam) no interior da parede exterior e do reboco



Pormenor da parede dupla exterior da fachada sul - proposta de intervenção com isolamento aplicado na caixa de ar entre as paredes

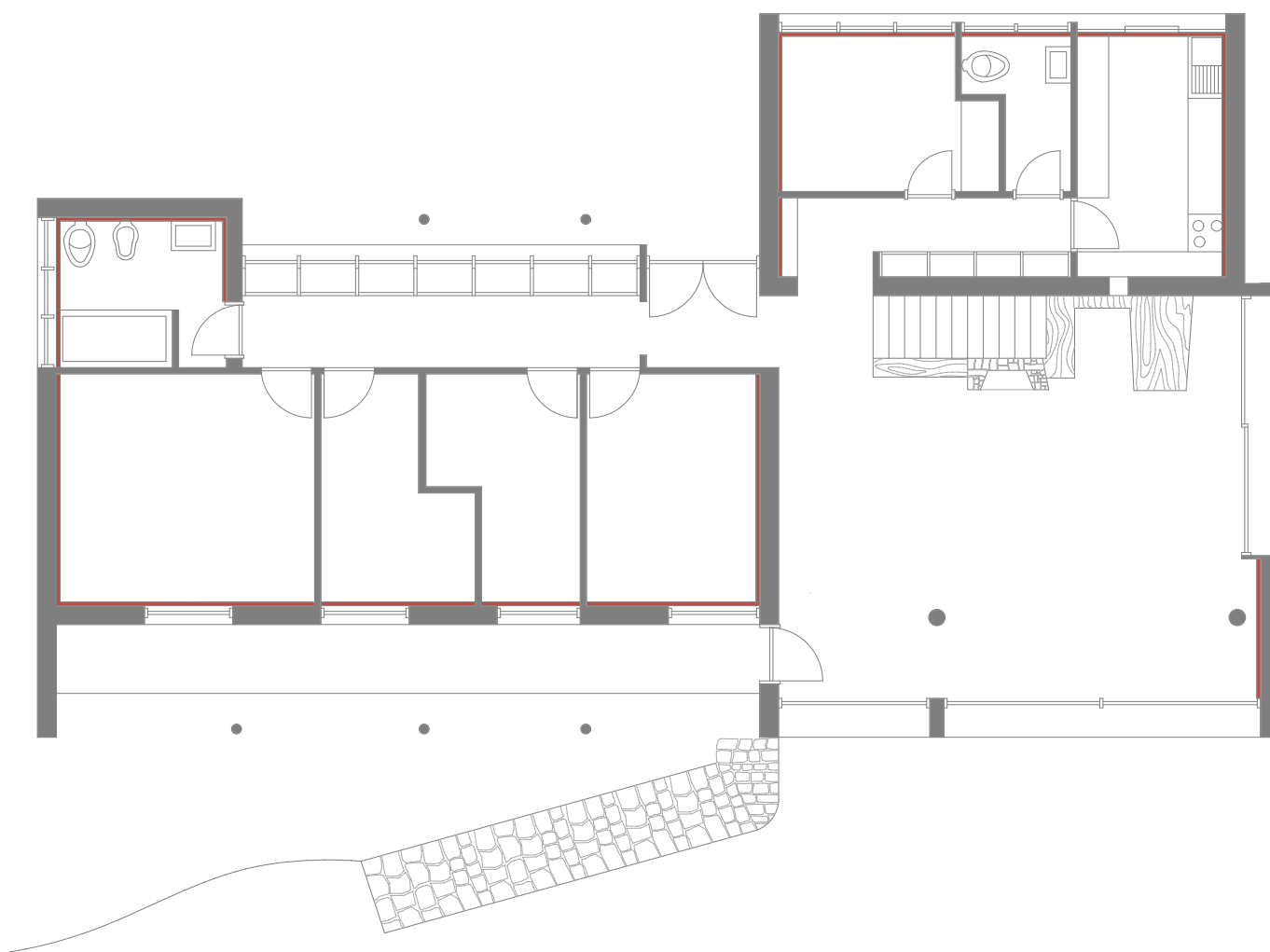
As paredes alvo de intervenção, representadas na planta, constituem-se as mais relevantes para a resolução dos problemas térmicos presentes no edifício.

Numa primeira fase consideramos essencial intervir na cobertura, com a colocação de isolamento térmico e das paredes exteriores dos quartos e da sala.

Os amplos vãos que a sala apresenta constituem uma área problemática em relação ao isolamento térmico que pode ser minimizada com a substituição dos caixilhos originais de vidro simples por caixilhos similares, também em madeira, que possam integrar vidro duplo e elementos que permitam uma melhor estanqueidade.

As paredes a intervir devem ser isoladas pelo interior, através do método já descrito, com a aplicação de poliestireno extrudido e do gesso laminado - Pladur®, com especial atenção ao isolamento dos elementos construtivos - pilares, lajes e vigas - que, por norma, são pontos problemáticos na formação de condensações e consequentemente, bolores.

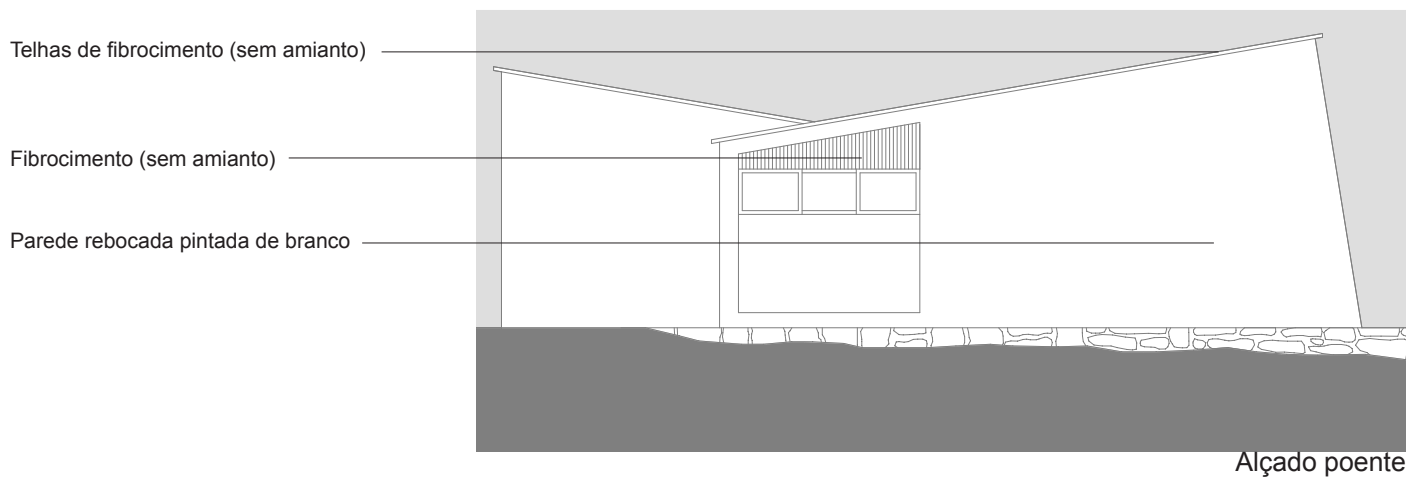
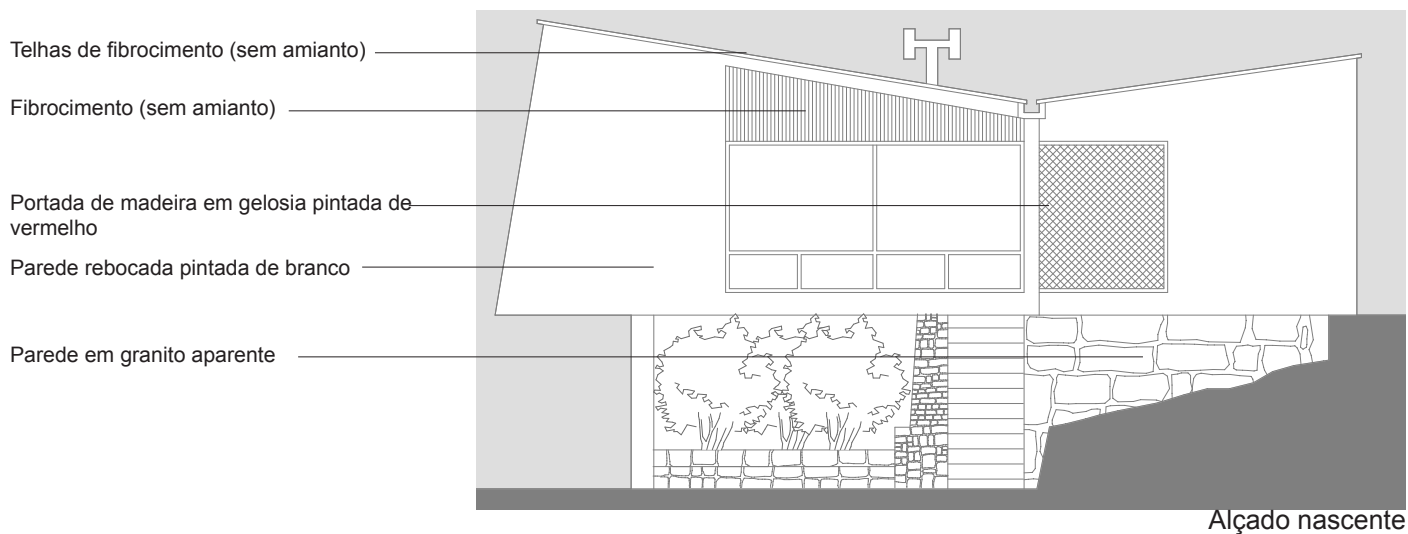
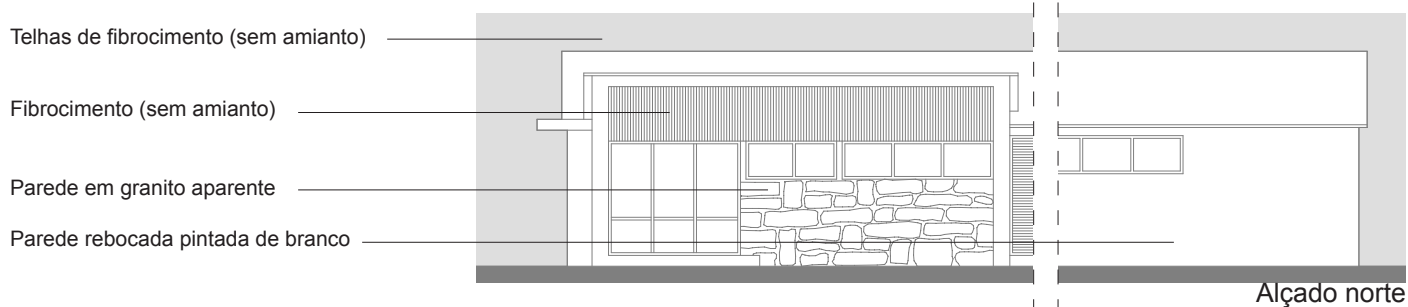
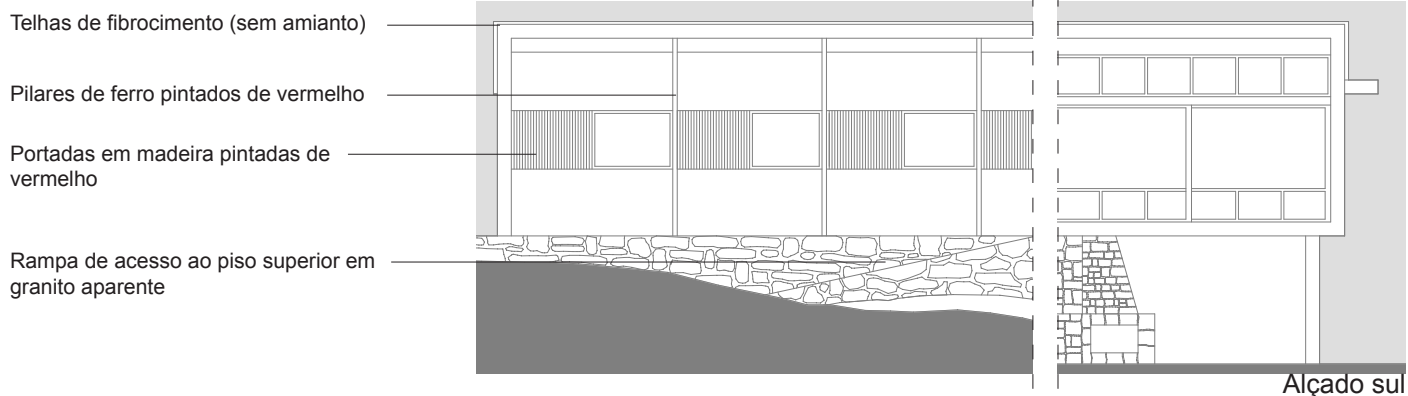
Em relação aos materiais que integram a fachada - granito e placas de fibrocimento - que são identificados nos cortes, devem ser restaurados para se mantenha a linguagem original do edifício. Quando se verificar necessária a sua substituição, esta deve ser efetuada por elementos e materiais idênticos, ponderando, no entanto, a sua durabilidade e qualidade e empregando os métodos técnicos e construtivos atuais.



Casa António Neves - Vale de Cambra

Planta com marcação das paredes a isolar mediante uma das soluções sugeridas

Piso 0



CONCLUSÃO

Após o estudo do sistema construtivo original da Casa António Neves e das relações que se podem estabelecer com técnicas e materiais atuais, mantendo inalteradas a estrutura e linguagem arquitetónica originais, propomos as seguintes intervenções.

Devido ao escasso isolamento térmico do edifício, procedemos à colocação de poliestireno extrudido de 5 cm de espessura na parte interna da parede dupla de tijolo e 1,1 cm de gesso laminado, posteriormente rebocado, para que se mantenha o aspeto original dos interiores do edifício. Apesar desta ação alterar a espessura das paredes, permite um melhor corte térmico, resolvendo de forma mais eficiente as pontes térmicas evidenciadas anteriormente nos cortes construtivos. Porém, uma vez que a espessura da parede é aumentada pelo lado interior, a alteração requerida ao nível das caixilharias não é perceptível no alçado, correspondendo às nossas premissas iniciais.

Para que a intervenção nas paredes exteriores seja completamente eficiente, deve ser complementada com a substituição da caixilharia. Apesar de não termos aprofundado o tema, sugerimos o redesenho das caixilharias originais, de forma a permitir a introdução do vidro duplo e elementos que a dotem de uma maior estanqueidade. Sendo a intervenção nas caixilharias, por si só, tema suficiente para uma dissertação, como aliás o foi na dissertação mestrado de Sérgio Rodrigues, orientada também pelo arquiteto António Neves, não aprofundamos o trabalho nesse sentido.

Em consonância com o isolamento das paredes, a reconstituição e melhoria da cobertura verifica-se de grande importância na diminuição das perdas térmicas. Como se demonstrou nos desenhos anteriormente expostos, o edifício original não apresentava laje de cobertura, sendo as telhas de fibrocimento colocadas sobre vigas de betão pré-fabricado. De forma a atenuar as perdas térmicas pela cobertura mas respeitando a construção primitiva, sugerimos colocar painel sandwich - Termopan®- constituído por 1 cm de aglomerado hidrófugo no exterior, 4 cm de isolante térmico de poliestireno extrudido e na face interior, 1 cm de gesso, com uma espessura final de 6 cm, de forma a respeitar o aspeto original dos alçados.

No presente caso de estudo, ao pretendermos recuperar a imagem original da casa, foi necessário considerar as alterações que nos propomos efetuar, para que fosse possível conjugar as ações fundamentais nos melhoramentos térmicos e de conforto e o respeito e sensibilidade pela obra a intervir.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi mencionado, o estudo do Movimento Moderno, quer à escala global como a nível nacional demonstrou-se fundamental para o entendimento do objeto de estudo, nomeadamente nas influências estrangeiras evidenciadas. O despoletar da Revolução Industrial desencadeou alterações significativas na sociedade, não apenas em relação ao desenvolvimento e aperfeiçoamento dos materiais construtivos mas também em relação à nova mentalidade e atitude dos arquitetos.

Desta forma, o uso experimental e por vezes inédito dos materiais construtivos na linguagem arquitetónica no século XIX e XX, primeiro na Europa – França, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemanha – e nos Estados Unidos e posteriormente em Portugal, impulsionou o surgimento de uma arquitetura do Movimento Moderno, que se caracteriza pelo rompimento com os cânones tradicionais.

A experimentação decorrente desse período, quer a nível técnico como a nível formal e conceptual, deu origem a diversos edifícios anteriormente referidos que, como o nosso caso de estudo – Casa António Neves – se encontram degradados ou bastante modificados em relação ao seu estado original. Desta forma, com o intuito de sensibilizar a proteção e respeito pelo património arquitetónico moderno, propomos a intervenção numa habitação unifamiliar de 1957, dos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa.

No entanto, antes de se proceder à intervenção, consideramos fulcral a devida interiorização das diversas cartas e teorias do restauro moderno. Dos princípios examinados retemos que o carácter unitário do edifício deverá ser considerado, procedendo à sua intervenção como um todo indivisível. O enquadramento urbano e paisagístico da obra, bem como a sua contextualização histórica devem ser considerados para permitir uma ação devidamente fundamentada e coerente.

Apesar do restauro estilístico de Viollet-le-Duc não se ter verificado apropriado em diversos exemplos mencionados anteriormente, sendo que se podem cometer lapsos análogos aos de outrora com a reprodução fidedigna do edifício – incluindo do sistema construtivo – é importante analisar documentos que contenham dados relevantes para o entendimento do edifício a intervir.

Das diversas teorias do restauro salientamos a de Camillo Boito, por ser, na nossa opinião, a que se enquadra de forma mais adequada nas nossas premissas para a intervenção realizada. Apesar de pretendermos recuperar o aspeto original da Casa António Neves, sobretudo na fachada, sugerimos a alteração de alguns materiais devido a questões práticas, sem que, no entanto, a sua substituição seja uma imitação do original. Assumimos, por isso, que a substituição de materiais deve ser clara e evidenciada no projeto, enquanto que a recuperação de elementos – como as caixilharias – deve respeitar a aparência original, sem que deixem de ser empregues técnicas e materiais atuais, munidos de maior eficiência, potenciando desta forma a melhoria das condições de habitabilidade e conforto.

A abordagem realizada às cartas e teorias do restauro foi complementada com o estudo da Casa António Neves – cortes, plantas e alçados – e dos materiais e métodos construtivos utilizados pelos arquitetos Arménio Losa e Cassiano Barbosa, sendo possível apresentar uma proposta de intervenção viável e estruturada.

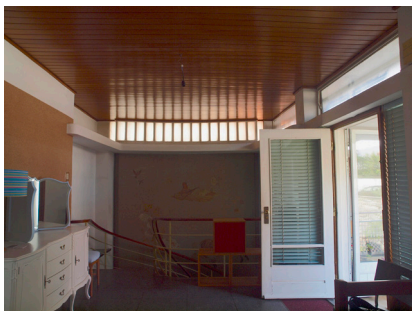
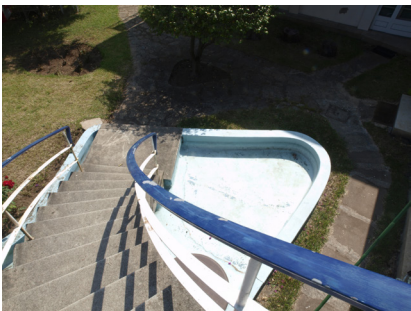
Para que seja possível alcançar o conforto desejado com a intervenção, propomos o isolamento da cobertura e das paredes exteriores, com recurso a poliestireno extrudido e Pladur®. No entanto, a substituição das caixilharias é considerada, ainda que o seu redesenho não seja elaborado. Sugerimos então, numa ocasião futura em que se verifique favorável o estudo das caixilharias de madeira utilizadas na Casa António Neves em Vale de Cambra, que se prossiga com o aprofundamento dos seus pormenores no sentido de propor uma alternativa semelhante às caixilharias originais que contenham melhorias no seu comportamento térmico.

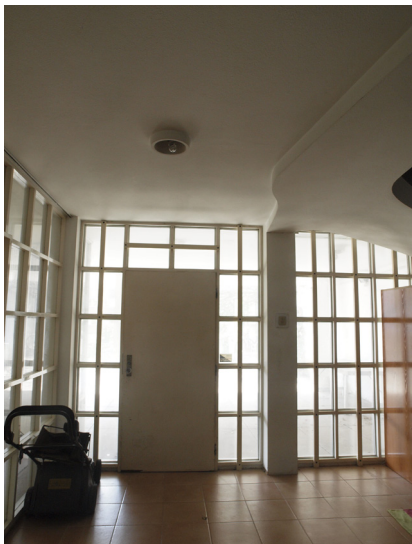
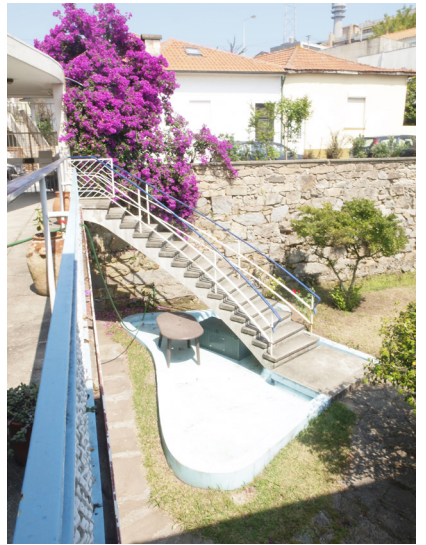
Consideramos importante mencionar que o projeto real de uma intervenção na casa seria excessivo para a duração e extensão de uma dissertação de mestrado, pelo que se apontou apenas uma estratégia global de intervenção, qualificada pela análise histórica do objecto de estudo e pelo aprofundamento do conhecimento do *corpus* teórico específico de reflexão sobre intervenção no património.

7. ANEXOS

7.1 CASA ANTÓNIO NEVES - VILA NOVA DE GAIA

7.1.1 FOTOGRAFIAS

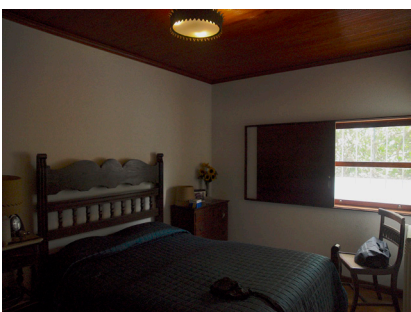


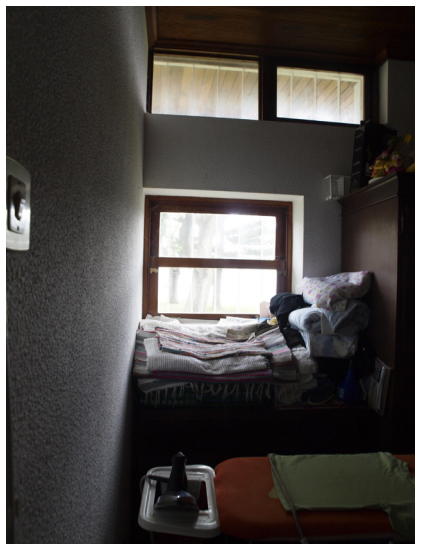
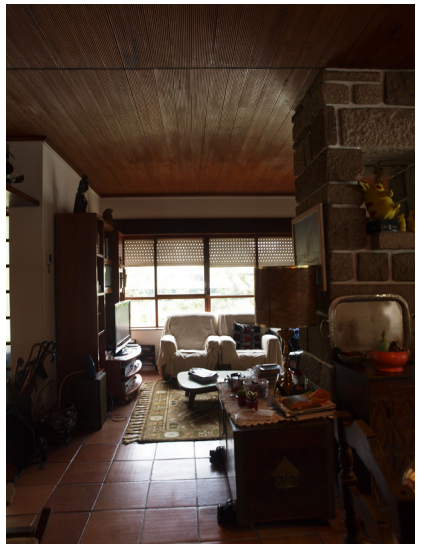


7.1.2 DIGITALIZAÇÕES DOS DOCUMENTOS ORIGINAIS

7.2 CASA ANTÓNIO NEVES - MIRAMAR

7.2.1 FOTOGRAFIAS





7.2.2 DIGITALIZAÇÕES DOS DOCUMENTOS ORIGINAIS

7.3 CASA ANTÓNIO NEVES - VALE DE CAMBRA

7.3.1 DIGITALIZAÇÕES DOS DOCUMENTOS ORIGINAIS

8. BIBLIOGRAFIA

LIVROS

1º Congresso Nacional de Arquitectura, Maio/Junho de 1948; Edição Ordem dos Arquitectos; 2008

AGUIAR, J.; “Cor e cidade histórica: estudos cromáticos e conservação do património”, 1ª ed., Porto, FAUP Publicações, 2002.

ALMEIDA, P. V.; FERNANDES, J. M.; “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Lisboa, Publicações Alfa, 1993

BENÉVOLO, L.; “História da arquitetura moderna”; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001

CAPITEL, A.; “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, 2ª ed., Madrid, Alianza, 2009.

CHOAY, F.; “A alegoria do património”; trad. Teresa Castro, Lisboa, Edições 70, 2000

CHOAY, F.; “Património e mundialização”, trad. Paula Seixas, S.I., Licorne, 2005

“Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX”, Conferencia Internacional CAH20thC, coord. Juan Miguel Hernández León, Fernando Espinosa de los Monteros, Madrid, SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA: Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2011

FERNANDES, J.M.; “Arquitectura modernista em Portugal”, 1ª ed, Lisboa, Gradiva, 1993

FERNANDEZ, S.; “Percurso: arquitectura portuguesa : 1930-1974”, prefácio de Alexandre Alves Costa, 2ª ed., Porto, FAUP Publicações, 1988

GONÇALVES, J. F.; “Ser ou não ser moderno: considerações sobre arquitectura modernista portuguesa”, Coimbra, Edarq, 2002

GIEDION, S. “Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición”, trad. Jorge Sainz, Barcelona, Editorial Reverté, 2009.

JUSTICIA, M.J.M; MARTÍNEZ, D.S.; MARTÍNEZ, L.S.; “Historia y teoría de la conservación y restauración artística”, 3ª ed., Madrid, Editorial Tecnos, 2008.

MENDES, M.; RAMALHO, P.; “Homenagem a Arménio Losa”, Porto, C.M. Matosinhos, 1995

“ODAM: Organização dos Arquitectos Modernos Porto: 1947-1952”, compilado por Cassiano Barbosa; desenhos de João Abel; fotografia de Fernandes Amorim, Porto, Edições Asa, 1972

PORTAS, N.; “A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal: uma interpretação” in ZEVI, B.; “História da arquitectura moderna”; prefácio e estudo de Nuno Portas, [S.l.], Arcádia, 1973

PODCASTS

Encontros com o património: “Património moderno”, [S.l.], TSF, 26-01-2008

Encontros com o património: “Português Suave”, [S.l.], TSF, 28-03-2009

Encontros com o património: “Raul Lino, a Obra e a Acção”, [S.l.], TSF, 08-01-2010

Encontros com o património: “O património moderno e o arquitecto Nuno Teotónio Pereira”, [S.l.], TSF, 26-03-2011

Encontros com o património: “A Cidade e o Património”, [S.l.], TSF, 01-06-2013

Encontros com o património: “O património e a Cidade”, [S.l.], TSF, 08-02-2014

DISSERTAÇÕES

CRUZ, H.; “Arquitectura industrial na obra de Arménio Losa”, Porto, FAUP, 2011 – Dissertação de Mestrado Integrado

MARQUES, M.; “Teorias e métodos de restauro: reflexos das diferentes correntes em Portugal”, Porto, FAUP, 2007, Trabalhos académicos – Provas Finais

RAMOS, R.; “A casa unifamiliar na arquitectura portuguesa: mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX”, Porto, FAUP, 2004, 3 vol. – Dissertação de Doutoramento

RODRIGUES, S.; “Reabilitação de caixilharias de madeira na obra de Arménio Losa e Cassiano Barbosa: contributo para um possível redesenho”, Porto, FAUP, 2013 – Dissertação de Mestrado Integrado

PERIÓDICOS E REVISTAS

PH : Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Román Fernández-Baca Casares, dir. - Sevilla : Consejería de Cultura Junta de Andalucía, nº37, p. 45-61

Arquitectura, ano XX, 2ª série; nº 19, Janeiro de 1948

Tectónica: “Rehabilitación: la arquitectura moderna”, Nº33, coord. Berta Blasco, Madrid, ATC Ediciones, 2010

9. REFERÊNCIA DE IMAGENS

Fig. 1 - Crystal Palace (1851), Londres (Inglaterra). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f0/Crystal_Palace.PNG/350px-Crystal_Palace.PNG a 16 de setembro de 2014.

Fig. 2 - Palácio de Cristal (1865), Porto (Portugal). Imagem retirada de <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f1/ArchPitt-Porto-CrystalPalace.jpg> a 16 de setembro de 2014.

Fig. 3 - Torre Eiffel (1889) - vista noturna atual, Paris (França). Fotografia do autor da dissertação.

Fig. 4 - Torre Eiffel (1889) - vista da Exposição Universal de 1889, Paris (França). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Paris-LOC_cph_3b40741.jpg a 17 de setembro de 2014.

Fig. 5 - Planta da Casa Tassel (1893), Bruxelas (Bélgica). Imagem retirada de BENÉVOLO, L. "História da arquitetura moderna"; trad. Ana M. Goldberger, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001, pág. 279.

Fig. 6 - Interior com vista para as escadas da Casa Tassel (1893), Bruxelas (Bélgica). Imagem retirada de <http://arqline.files.wordpress.com/2010/10/art-nouveau-victor-hortacasa-tassel-belgica.jpg> a 17 de setembro de 2014.

Fig. 7 - Estação de Metro de Paris de Boissière (1900) (França). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Paris_16_-_Edicule_Guimard_Station_Boissi%C3%A8re_-1.JPG a 15 de setembro de 2014.

Fig. 8 - Casa Bloemenwerf (1894), Uccle (Bélgica). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/9/97/Bloemenwerf_-_Henry_Van_de_Velde_-_1896.jpg a 16 de setembro de 2014.

Fig. 9 - Escrivania (1899) em madeira de carvalho - um exemplo das peças de mobiliário de Henry Van de Velde. Imagem retirada de <http://claumilena.br.tripod.com/images/escriv.jpg> a 17 de setembro de 2014.

Fig. 10 - Igreja de Steinhof (1906), Viena (Áustria). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Kirche_am_Steinhof#mediaviewer/File:Kirche_am_Steinhof_2007.jpg a 17 de setembro de 2014.

Fig. 11 - Banco Postal (1905), Viena (Áustria). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Austrian_Postal_Savings_Bank#mediaviewer/File:Wien_-_C3%96sterreichische_Postsparkasse,_Georg-Coch-Platz.JPG a 18 de setembro de 2014.

Fig. 12 - Casa Steiner (1910), Viena (Áustria). Imagem retirada de http://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Steiner#mediaviewer/File:Wien_Hietzing,_St.-Veit-Gasse_10_-_1.JPG a 18 de setembro de 2014.

Fig. 13 - Home Insurance Building (1885), Chicago (EUA). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Gilded_Age#mediaviewer/File:Home_Insurance_Building.JPG a 18 de setembro de 2014.

Fig. 14 - Larkin Building (1906), Chicago (EUA). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Larkin_Administration_Building#mediaviewer/File:LarkinAdministrationBuilding1906.jpg a 18 de setembro de 2014.

Fig. 15 - Fallingwater House (1936), Pensilvânia (EUA). Imagem retirada de http://www.fallingwater.org/img/home_assets/new_first.jpg a 15 de setembro de 2014.

Fig. 16 - Fábrica Fagus (1911), Alfeld (Alemanha). Imagem retirada de http://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1brica_Fagus#mediaviewer/File:Fagus_Gropius_Hauptgebaeude_200705_wiki_front.jpg a 13 de setembro de 2014.

Fig. 17 - Fábrica AEG (1910), Henningsdorf (Alemanha). Imagem retirada de http://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A1brica_Fagus#mediaviewer/File:AEG_by_Peter_Behrens.jpg a 13 de setembro de 2014.

Fig. 18 - Edifício da Bauhaus (1925), Dessau (Alemanha). Imagem retirada de [http://www.infopedia.pt/\\$escola-de-bauhaus-dessau](http://www.infopedia.pt/$escola-de-bauhaus-dessau) a 20 de setembro de 2014.

Fig. 19 - Casa Tugendhat (1930), Brno (República Checa). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Villa_Tugendhat-20070429.jpeg a 12 de setembro de 2014.

Fig. 20 - Pavilhão da Alemanha (1929), Barcelona (Espanha). Imagem retirada de http://pt.wikipedia.org/wiki/Pavilh%C3%A3o_alem%C3%A3o_na_Feira_Universal_de_Barcelona#mediaviewer/File:Barcelona_mies_v_d_rohe_pavillon_weltausstellung1999_02.jpg a 11 de setembro de 2014.

Fig. 21 - Quadro de Mondrian: Composição com vermelho, amarelo e azul - 1921. Imagem retirada de <http://4.bp.blogspot.com/-PIQKOYT2UM8/TwS9AigrDdl/AAAAAAAAABA/yyrZZqMN7qE/s1600/> a 13 de setembro de 2014.

Fig. 22 - Maison Domino (1914). Imagem retirada de http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1513.jpg a 20 de setembro de 2014.

Fig. 23 - Esboço da Maison Citrohan (1920). Imagem retirada de http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1488.jpg a 19 de setembro de 2014.

Fig. 24 - Maison Citrohan (1927), Estugarda (Alemanha). Imagem retirada de http://es.wikiarquitectura.com/images//8/89/Citrohan_Exterior.jpg a 20 de setembro de 2014.

Fig. 25 - Ville Contemporaine (1925). Imagem retirada de http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1972.jpg a 20 de setembro de 2014.

Fig. 26 - Maqueta do Plain Voisin para Paris (França) (1925). Imagem retirada de http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1708.jpg a 20 de setembro de 2014.

Fig. 27 - Fig. 27 - Unité d'habitation (1947), Marseille (França). Imagem retirada de http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_794.jpg a 20 de setembro de 2014.

Fig. 28 - Estação elevatória dos Barbadinhos (1880), Lisboa. Imagem retirada de <http://aps-ruasdelisboacomhstria.blogspot.pt/2011/05/calçada-dos-barbadinhos-xv.html> a 29 de abril de 2014.

Fig. 29 - Casino da Figueira da Foz. Imagem retirada de http://lh4.ggpht.com/-BSkUih_S0MQ/T_ahWSjo-ul/AAAAAAAAAaqQ/wGHQHu_thJg/s1600-h/Casino-Peninsular-Figueira.3%25255B1%25255D.jpg a 23 de março de 2014.

Fig. 30 - Mercado de Santa Clara (1876), Lisboa. Imagem retirada de http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt_address/lxi-937-01.jpg a 28 de abril de 2014.

Fig. 31 - Ponte D. Maria (1876), Porto. Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/49/Ponte_Maria_Pia_-_Porto.JPG/1280px-Ponte_Maria_Pia_-_Porto.JPG a 19 de agosto de 2014.

Fig. 32 - Elevador de Santa Justa (1900-1901), Lisboa. Imagem retirada de http://www.carris.pt/fotos/editor2/elevador_de_santa_justa_1.jpg a 19 de agosto de 2014.

Fig. 33 -Sala de Portugal da Sociedade Portuguesa de Geografia (1897), Lisboa. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 34 -Agência Havas (1921), Lisboa. Imagem retirada de http://www.cm-lisboa.pt/uploads/pics/tt_address/lxi-2488-01.jpg a 21 de junho de 2014.

Fig. 35 -Casa em Aveiro Arte Nova. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 36 -Pormenor das varandas dos prédio de Adões Bermudes no Intendente, Lisboa. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 37 - Animatógrafo, Lisboa. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 38 - Leitaria “A Camponesa”, Lisboa. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 39 - Raul Lino (1879-1974). Imagem retirada de http://www.aminhasintra.net/sintraclopedia/images/stories/r/r_0000007a.jpg a 4 de julho de 2014.

Fig. 40 - Miguel Ventura Terra (1866-1919). Imagem retirada de https://sigarra.up.pt/up/pt/web_gessi_docs.download_file?p_name=F1429399122/Miguel%20Ventura%20Terra.jpg a 13 de junho de 2014.

Fig. 41 - Pavilhão para a Exposição Universal de Paris 1900 de Ventura Terra. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 42 - Pavilhão para a Exposição Universal de Paris 1900 de Raul Lino Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 43 - António de Oliveira Salazar (1889-1970). Imagem retirada de <http://www.jornalq.com/images/Artigos2014/salazer.jpg> a 20 de julho de 2014.

Fig. 44 - Duarte Pacheco (1900-1943). Imagem retirada de http://pt.wikipedia.org/wiki/Duarte_Pacheco#mediaviewer/Ficheiro:Duarte_Pacheco.jpg a 18 de julho de 2014.

Fig. 45 - Garagem d'O Comércio do Porto (1932), Porto. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 46 - Sede do Jornal O Comércio do Porto (1933), Porto. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 47 - Capitólio (1925-1931), Lisboa, maqueta da versão original. Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/e/e7/Capit%C3%B3lio_maqueta_vers%C3%A3o_inicial.jpg a 21 de junho de 2014.

Fig. 48 - Vondelshcool, Holanda (Marinus Dudok, 1929). Imagem retirada de <http://www.panoramio.com/photo/9508111> a 28 de agosto de 2014.

Fig. 49 - Liceu de Beja (1931). Imagem retirada de <http://ensaiosestoriaehistoria.blogspot.pt/2012/05/estado-novo-legado-arquitetonico-do.html> a 3 de agosto de 2014.

Fig. 50 - Praça do Areeiro, Lisboa (1938-1949). Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Architectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 51 - Instituto Superior Técnico, Lisboa (1927). Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Architectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 52 - Escola Rembrandtlaan, Hilversum, Holanda(1925). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/32_Rembrandtlaan_Hilversum_Netherlands.jpg a 27 de agosto de 2014.

Fig. 53 - Instituto Nacional de Estatística, Lisboa (1935). Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Architectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 54 - Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima, Lisboa (1938). Imagem retirada de http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_de_Nossa_Senhora_do_Ros%C3%A1rio_de_F%C3%A1tima#mediaviewer/Ficheiro:Igreja_de_Nossa_Senhora_de_F%C3%A1tima_de_Lisboa,_1938.jpg a 17 de julho de 2014.

Fig. 55 - Raadhuis ou Paço Municipal de Hilversum, Holanda (1928-1931). Imagem retirada de http://pt.wikipedia.org/wiki/Willem_Marinus_Dudok#mediaviewer/Ficheiro:Raadhuis_Hilversum_Dudok_B.jpg a 28 de agosto de 2014.

Fig. 56 - Pavilhão para a Exposição do Mundo Português (1940), Lisboa, Veloso Reis Camelo e João Simões. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 57 - Pavilhão para a Exposição do Mundo Português (1940), Lisboa, Cottinelli Telmo. Imagem retirada de ALMEIDA, P. V. e FERNANDES, J. M., “História da Arte em Portugal – A Arquitectura Moderna”, Publicações Alfa, 1993, Lisboa.

Fig. 58 - *Organização dos Arquitectos Modernos (ODAM)*. Fotografia do grupo na inauguração da exposição do Ateneu Comercial do Porto (1951). Imagem retirada de ROSA, Edite Maria Figueiredo; O DAM: valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva - Barcelona: Escuela tecnica superior de arquitectura, 2005.

Fig. 59 - Membros do O DAM na fotografia anterior. Imagem retirada de ROSA, Edite Maria Figueiredo; O DAM: valores modernos e a confrontação com a realidade produtiva - Barcelona: Escuela tecnica superior de arquitectura, 2005.

Fig. 60 - Capa do nº19 do ano de 1948 da revista *Arquitectura*. Imagem retirada de revista *Arquitectura*, nº 19, publicada em 1948.

Fig. 61 - Edifício Soares e Irmão (1955), Porto. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 62 - Edifício Gustavo Capanema ou Ministério da Educação e Cultura (MEC) (1943), Rio de Janeiro, Brasil. Imagem retirada de http://pt.wikipedia.org/wiki/Edif%C3%ADcio_Gustavo_Capanema#mediaviewer/Ficheiro:MESP4.jpg a 27 de agosto de 2014.

Fig. 63 - Pormenor dos *brise-soleil* do edifício Gustavo Capanema. Imagem retirada de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=596915> a 27 de agosto de 2014.

Fig. 64 - Arménio Losa (1929). Imagem retirada de MENDES, M.; RAMALHO, P.; “Homenagem a Arménio Losa”, Porto, C.M. Matosinhos, 1995

Fig. 65 - Alçado nascente. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 66 - Alçado poente. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 67 - Escadas exteriores no alçado sul. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 68 - Hall de entrada do piso 1. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 69 - Pormenor da entrada pedonal. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 70 - Sala de jantar situada no piso 0. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 71 - Sala de estar situada no piso 0. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 72 - Escadas helicoidais. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 73 - Pormenor do mural de Augusto Gomes. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 74 - Escadas semicirculares exteriores e espelho de água. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 75 - Sala do piso -1. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 76 - Espaço exterior da sala do piso -1. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 77 - Alçado sul. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 78 - Alçado nascente. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 79 - Alçado norte. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 80 - Alçado poente. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 81 - Anexo que se constitui como casa de hóspedes. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 82 - Anexo. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 83 - Hall de entrada e distribuição para a zona de serviços e quartos. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 84 - Sala de estar. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 85 - Cadeirão desenhado por Losa e Barbosa. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 86 - Pormenor da cobertura curvilínea da garagem da Casa António Neves de Vila Nova de Gaia. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 87 - Hall de entrada do piso 0 com reentrância curva na Casa António Neves de Vila Nova de Gaia. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 88 - Cobertura invertida na Casa António Neves em Vale de Cambra. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 89 - Caixilharia danificada na Casa António Neves de Vila Nova de Gaia. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 90 - Parede exterior deteriorada na Casa António Neves de Vila Nova de Gaia. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 91 - Guarda metálica deteriorada na Casa António Neves de Vila Nova de Gaia. Fotografia da autora da dissertação.

Fig. 92 - Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc#mediaviewer/File:Eugene_viollet_le_duc.jpg a 28 de agosto de 2014.

Fig. 93 - John Ruskin (1819-1900). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/John_Ruskin#mediaviewer/File:John_Ruskin_1863.jpg a 28 de agosto de 2014.

Fig. 94 - Camillo Boito (1836-1914). Imagem retirada de <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/0/07/Camilloboito2.jpg> a 29 de agosto de 2014.

Fig. 95 - Gustavo Giovannoni (1873-1947). Imagem retirada de http://doyoucity.com/site_media/cache/ed/3c/ed3c8b77e65be35519e88f32bce990be.jpg a 29 de agosto de 2014.

Fig. 96 - Luca Beltrami (1854-1933). Imagem retirada de http://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/8/8d/Luca_Beltrami.jpg a 28 de agosto de 2014.

Fig. 97 - Campanário da Praça de S. Marcos (Veneza) original e após a intervenção de Luca Beltrami. Imagem retirada de <http://mktrefresh.wordpress.com/2010/11/> a 2 de setembro de 2014.

Fig. 98 - Cesare Brandi (1906-1986). Imagem retirada de http://it.wikipedia.org/wiki/Cesare_Brandi#mediaviewer/File:Cesare_Brandi.jpg a 3 de setembro de 2014.

Fig. 99 - Alois Riegl (1858-1905). Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Alois_Riegl#mediaviewer/File:Alois_Riegl.jpg a 5 de Setembro de 2014.

Fig. 100 - Villa Savoye (1928) antes do restauro. Imagem retirada de http://2.bp.blogspot.com/-NFaKZMt1BsM/TZ1BE3iwRoI/AAAAAAAAAdk/yGMwMOhS8ZU/s1600/ville_savoye_g090310_6.jpg ou <http://arquitetablog.blogspot.pt/2011/04/villa-savoye-antes-da-restauracao.html> a 10 de setembro de 2014.

Fig. 101 - Villa Savoye (1928) após o restauro. Imagem retirada de http://en.wikipedia.org/wiki/Villa_Savoye#mediaviewer/File:VillaSavoye.jpg a 10 de setembro de 2014.

Fig. 102 - Edifício da Bauhaus em Dessau (1925-1926) após o restauro. Imagem retirada de http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_de_la_Bauhaus#mediaviewer/File:Bauhaus-Dessau_main_building.jpg a 15 de setembro de 2014.

NOTA: Todas as fotografias apresentadas nos anexos foram captadas pela autora da dissertação.

